

World Congress

FOR ISLAMIC HISTORY AND CIVILIZATION

ISLAMIC ART

Editor : Abdullah Yusof

"Intellectuals Stimulate Transformation"

**10-11th OCTOBER 2011
(MONDAY & TUESDAY)**

ORGANIZER

**DEPARTMENT OF ISLAMIC
HISTORY AND CIVILIZATION**

**ACADEMY OF ISLAMIC STUDIES
UNIVERSITY OF MALAYA**



**UNIVERSITY
OF MALAYA**
The Leader in Research & Innovation



ISBN 978-983-41326-5-1



9 789834 132651

ISLAMIC ART
ABDULLAH YUSOF

FIRST EDITION @ OCTOBER
2011

EDITORS IN CHIEF:

MOHD ROSLAN MOHD NOR
ABDULLAH YUSOF
FAISAL @ AHMAD FAISAL ABDUL HAMID

EDITED BY:

ABDULLAH YUSOF, Ph.D (Chief)
SALINA SAHRI
NORAIN ISMAIL

LAYOUT AND DESIGN BY:

SYAIMAK ISMAIL
HAMIDAH JALANI
NABILAH MOHD RAZIF

PUBLISHED BY:

DEPARTMENT OF ISLAMIC HISTORY AND CIVILIZATION
ACADEMY OF ISLAMIC STUDIES
UNIVERSITY OF MALAYA

PRINTING BY:

DEPARTMENT OF ISLAMIC HISTORY AND CIVILIZATION
BLOCK C, ACADEMY OF ISLAMIC STUDIES
UNIVERSITY OF MALAYA, 50603,
LEMBAH PANTAI, KUALA LUMPUR.

PRICE : RM 50.00

Kandungan

1. Drama Sebagai Medium Menyampaikan Unsur-Unsur Islam	
<i>Nabilah binti Mohd Razif</i>	1
2. Hijamah Dalam Tamadun Islam: Aplikasinya Di Malaysia Masa Kini	
<i>Abdullah Yusof, Norlida Abdul Salam</i>	15
3. Karakteristik Seni Khat Lukis Indonesia: Telaah Terhadap Karya-Karya Seni Khat Lukis Indonesia	
<i>Makmur, Abdullah Yusof</i>	27
4. Kesenian Melayu Islam: Jiwa Islam Dalam Pengkaryaan	
<i>Nik Hassan Shuhaimi Nik Abd. Rahman, Zuliskandar Ramli, Othman Md. Yatim, Ros Mahwati Ahmad Zakaria, Wan Salleh Wan Ibrahim</i>	53
5. Motif Hiasan Tiga Buah Masjid Tua Abad Ke-18 di Melaka	
<i>Nik Hassan Shuhaimi Nik Abd. Rahman, Ros Mahwati Ahmad Zakaria</i>	67
6. Pemikiran Ulama Melayu Klasik Tentang Pemakanan	
<i>Mohammad Aizat Jamaludin, Mohd Anuar Ramli, Suhaimi Ab Rahman</i>	85
7. Perkapalan dalam Tuhfat al-Nafis: Tinjauan Ke Atas Fungsinya	
<i>Norain Ismail</i>	99
8. Pertembungan Nilai Antara Islam Dan Barat Dalam Konsep Senibina Masjid Di Malaysia: Parallel Dan Kontradiksi	
<i>Azizul Azli Ahmad</i>	107
9. Tulisan Jawi Sebagai Warisan Peradaban Bangsa : Analisa dari Aspek Cabaran Semasa	
<i>Shakila Ahmad, Hussain Othman, Rafiuddin Afkari, Midar Rusdi, Mohd. Hisyam Abdul Rahim</i>	125
10. Usaha Memartabatkan Warisan Kemplingan dalam Masyarakat Jawa Johor	
<i>Siti Nor Aisyah Ngadiran, Siti Zaleha Hamzah</i>	135
11. Wacana Sastera Islam Di Malaysia Dan Indonesia: Mengisi Wacana Sastera Pasca Kolonial	
<i>Mohd Faizal Bin Musa</i>	149
12. Seni Bina Cina Dalam Pembinaan Masjid Rantau Panjang	
<i>Syaimak Ismail, Norlida Abd Salam</i>	163
13. Islamic Civilization And Architecture In Iranian Miniature Art	
<i>Alireza gharakhani</i>	175
14. Qur'an and Archeological Discoveries Compatible or Incompatible? Evidence from the Near East	
<i>Ghassan Taha Yaseen</i>	181

**15. The Influence Of Islam Towards Local Architecture Elements:
Comparison Study Of Thailand, Malaysia And Indonesia Wood
Carvings.**

Muhammad Faizal Bin Abdul Rani

205

**16. Malay- Islamic Historiography Behind Kelantan's Kampung Laut
Mosque Construction**

Wan Salleh Wan Ibrahim,

Nik Hassan Shuhaimi Nik Abdul Rahman

219

**17. Calligraphy in Islamic Culture: With Special Attention to the
Architectural Inscriptions of Bengal**

Mohammad Yusuf Siddiq

239

18. فن الزخارف المعمارية في العصر الأموي

265

حصّة بنت عبيد صويان الشمري

19. أضواء جديدة للتصاوير الرمزية التي تمثل نبى ورسول الإسلام محمد صلى الله عليه

وسلم في ضوء مجموعة منتقاة من تصاوير المخطوطات الدينية والتاريخية عند المسلمين

(دراسة فنية حضارية)

305

عصام عادل مرسى الفرماوى

20. الجماليات التشكيلية للحروف المقطعة بالقرآن الكريم تبعا لآحكام تلاوتها

379

إيمان محمد السيد البنا

21. أداء الحرف العربي وتأثره بالثقافة اللغوية الدخيلة

397

ساري بن سالم الفهيفي

22. دراسة أثرية فنية لطستين من النحاس باسم الأمير جاسم السيفى من تروباى بمتحف

بتري بالملكة المتحدة

417

عاطف عبد الدايم عبد الحى

23. استلهام القيمة الفنية لزخارف التحف الخزفية ذات اللون الواحد في ابتكار تصميمات

زخرفية معاصرة

465

هالة حسين فرغلى

24. Kesan Renaissance Terhadap perkembangan Kesenian Barat Di Eropah

Syaimak Ismail

485

25. فن الزخرفة الجصية في الصحراء الجزائرية دراسة للإبداعات الفنية في مدينة سدراته

الأثرية

بلحاج معروف

Drama Sebagai Medium Menyampaikan Unsur-Unsur Islam

*Nabilah binti Mohd Razif**

Abstrak

Artikel ini akan membincangkan tentang kaitan drama dengan islam serta bagaimana drama berperanan sebagai wasilah dalam menyebarkan dakwah dan menyampaikan mesej islam kepada masyarakat . Drama pada masa kini sangat besar pengaruhnya kepada masyarakat dan mesej yang cuba disampaikan melalui wasilah ini sangat terkesan kepada masyarakat. Maka masyarakat boleh melihat pada masa kini banyak drama bertemakan islam yang menyelitkan unsur-unsur islam yang dapat dijadikan pengajaran dan iktibar dalam kehidupan disamping menjadikan drama sebagai satu medan terbaik dalam menyebarkan ilmu-ilmu islam dan ilmu- ilmu masa kini. Dengan demikian usaha untuk memupuk kesedaran tentang peri pentingnya kelangsungan genre drama islam dalam membetuk integriti masyarakat secara langsung dan tidak langsung khususnya berkaitan dengan unsur-unsur islam harus diteruskan dengan metode tertentu supaya ianya tidak lari daripada galaksi hukum islam. Memandangkan drama merupakan salah satu metode terbaik dalam menyampaikan ajaran islam kepada masyarakat, bahkan secara tidak langsung ia dapat membentuk masyarakat , maka ia boleh menjadi salah satu daripada pemangkin utama dalam memacu ketamadunan msayarakat islam moden yang hebat dan berintegriti.

Kata Kunci: *Konsep Drama, Drama Dakwah, Islam Dan Drama, Unsur-Unsur Islam*

Drama as a Medium to Convey Islamic Elements

Abstract

This article will discuss the relationship between drama and Islam, as well as how drama can serve as a possible means to disseminate the message of Islam to the community. Drama in the present times has a tremendous influence on the society, and whatever message that is being communicated through this medium will affect the people greatly. The society can see for themselves how drama with Islamic themes are imbedded with various Islamic elements, as lessons and teachings, and at the same time making drama itself as the best possible way of spreading the knowledge of

* Pelajar Ijazah Sarjana Di Jabatan Sejarah Dan Tamadun Islam, Akademi Pengajian Islam Universiti Malaya

Islam and other current knowledge. Therefore, efforts to promote awareness on the importance of the continuation of the Islamic drama genre in shaping the integrity of the society, either directly or indirectly, especially those related to the Islamic elements should take precedence, through possible methods so that they do not stray from the Islamic teachings and rulings. Since drama is one of the best methods in conveying the teachings of Islam to the community, it can be considered as one of the major catalyst in stimulating a modern Islamic civilization, with greatness and integrity.

Keywords: *Drama concept, Da'wah drama, Islam and drama, Islamic elements*

Pendahuluan

Jauh menerjah ke era globalisasi dimana teknologi maklumat menjadi tunjang utama kehidupan kita seharian, era dunia tanpa sempadan ini sesungguhnya menjanjikan suatu cabaran yang getir yang perlu dihadapi dan dipikul oleh semua umat Islam di seluruh dunia ini. Dalam era serba moden dan canggih ini, bidang penyebaran maklumat adalah suatu yang penting dalam kehidupan. Maklumat perlu disebar dengan tepat, cepat dan berkesan.

Dengan perkembangan yang memberangsangkan ini, seruan dakwah juga perlu mengalir selari dengan arus perdana yang kian rancak meniti zaman abad ke-21. Seruan dakwah perlu diperhebatkan dan diperluaskan menggunakan segala teknologi yang ada dan melalui pelbagai media yang kian hari kian canggih sebagai sumber komunikasi utama bagi manusia untuk menyampaikan atau menerima sesuatu mesej, berita dan apa sahaja maklumat.

Media adalah antara komponen terpenting dalam komunikasi, sama ada komunikasi itu dilihat sebagai proses ataupun sistem. Tanpa media, proses komunikasi tidak mungkin akan berlaku. Media membawa serta mengandungi mesej dan dalam mesej pula mengandungi 'isi-isi' yang ingin disampaikan. Isi-isi inilah yang memberi nama dan bentuk kepada sesuatu mesej yang ingin disampaikan. Ia mungkin bernama iklan, penerangan, pembujukan, nasihat, dakwah, dan sebagainya. Daripada aspek ini, media diungkap sebagai apa sahaja bentuk 'alat' sama ada konkrit mahupun abstrak yang boleh dijadikan perantaraan dalam menyampaikan sesuatu mesej.¹ Media yang ingin dibincangkan disini ialah media penyiaran atau visual bergerak dalam televisyen iaitu drama yang kini mempunyai ungkapan baru iaitu seni skrin.²

¹ Naim Haji Ahmad (2006), *Bicara Media 1*, Negeri Sembilan: Penerbit KUIM Kolej Universiti Islam Malaysia. hlm. 1.

² *Ibid.*, hlm. 3.

Konsep Drama

Dialah aksi berseni atau lebih dikenali sebagai lakonan. Lakonan yang dimaksudkan ialah aksi yang dicipta oleh manusia untuk berkomunikasi secara simbolik dan aksi tersebut dilakukan di hadapan penonton. Komunikasi secara simbolik pula ialah komunikasi melalui imej atau cerita imaginatif. Maka, drama ialah sejenis karya seni yang menggunakan gerak, bahasa, pentas, kostum, bunyi dan cahaya. Dengan perkataan lain drama merupakan sebuah lakonan yang dilakukan oleh pelakunya yang tertentu. Kadang-kadang lakonan tersebut tidak memerlukan suara seperti mimos atau gerakan seperti drama radio.³

Drama adalah perkataan barat yang sekaligus menyatakan bahawa kegiatan berdrama berasal dari barat. Bagaimanapun dalam kebudayaan Melayu sedia ada budaya berdrama seperti Wayang Kulit, Makyong, Menora dan Bangsawan yang kesemuanya dikategorikan sebagai drama atau teater tradisional. Sebelum perkataan drama itu digunakan, teater tradisional itu dikenali dengan perkataan 'main'. Seperti Main Wayang Kulit, Main Menora dan sebagainya. Dengan kedatangan pengaruh barat, seni lakon Melayu yang disebut main tersebut telah menerima perubahan daripada pelbagai sudut terutamanya dari konsep penskripan, pengarahannya dan teknik pementasan.⁴

Drama sering dihubungkan dengan teater dan sering pula menimbulkan kekeliruan makna. Pada dasarnya kedua-duanya adalah sinonim, Cuma terdapat dari sudut penekanan fungsinya iaitu drama lebih menegaskan aspek penskripan dan unsur-unsur kesusasteraan, sementara teater lebih kepada aspek teknik pementasannya. Namun kedua-duanya berpijak dengan skrip.

Skrip sebenarnya ialah teras dan tunjang kepada penghasilan genre drama dan posisi drama sama sahaja dengan genre sastra yang lain seperti novel, cerpen dan puisi, Cuma terdapat sedikit perbezaan dari segi komponen dan komposisinya. Aspek yang membina drama ialah pemikiran atau tema, plot, watak, dialog dan latar. Sedangkan dalam cereka yang lain mempunyai sudut pandangan. Ketiadaan sudut pandangan di dalam drama disebabkan teknik berceritanya menggunakan dialog, dan dialog itu pula merujuk pertuturan para wataknya. Dengan hal yang demikian, dialog sebenarnya jantung kepada penulisan sesebuah skrip drama, selain daripada aksi dan gerakan yang juga diistilahkan sebagai bahasa drama.⁵

Dengan kenyataan tersebut, menerangkan bahawa konsep drama sebenarnya hasil karya kreatif yang istimewa berbanding dengan genre sastra yang lainnya kerana di dalamnya mencakupi dua unsur sebatian yang tidak dapat dipisahkan. Kegiatan penulisan skrip mempunyai kaitan dengan pementasan dan

³ Mana Sikana (2006), *Drama Melayu, Tradisional, Modern Dan Pascamodern*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa Dan Pustaka. hlm. 3.

⁴ Mana Sikana (1995), *Drama Melayu Modern*, Selangor : Penerbit Fajar Bakti Sdn Bhd. hlm. vii.

⁵ *Ibid.*, hlm. viii-ix.

penerbitannya.⁶ Sebagai hasilnya seni sastra drama mengandung cerita, komponen dan komposisinya serta dikategorikan sebagai karya cereka. Sebagai seni persembahan skrip yang terhasil diterjemahkan di atas pentas, yang melibatkan kerja pengarah, pelakon, latar, kostum, penataan cahaya, muzik dan sebagainya.⁷

Definisi Drama

Perkataan 'drama' berasal daripada perkataan Yunani tua 'dra' yang bermaksud 'gerak' atau sesuatu yang dilakukan. Gerak yang dimaksudkan di sini merujuk kepada aksi yang mengandung unsur-unsur kesenian yang dapat memberi keindahan dan keseronokan.⁸

Abd Rahman Napiah (1989:17) menerangkan 'gerakan' ini bukan gerakan tubuh insan tetapi gerakan yang halus atau gerakan seni yang membawa unsur-unsur keindahan dan keseronokan. Drama adalah gerakan yang berisi tarian, nyanyian, lakonan dan yang membawa cerita nyata yang simbolik.⁹

Drama juga membawa maksud sebagai gambaran hidup manusia yang dicipta oleh pengarang melalui daya imaginasi, fantasi dan juga pengalaman hidupnya dalam proses sosialisasinya dengan masyarakat.¹⁰

Drama sebenarnya genre sastra yang dihasilkan oleh seorang pengarang yang disebut dramatis dalam suatu bentuk penulisan yang bertujuan untuk dipentaskan. Dengan perkataan lain drama merupakan karya kreatif yang berbentuk skrip; berupa satu komposisi penciptaan prosa atau puisi yang membawa pemikiran, prosa, tema dan persoalan-persoalan dengan menggunakan dialog sebagai mekanisme penulisannya. Unsur-unsur sejarah, pengalaman hidup sehari-hari, sikap terhadap masa hadapan dan sebagainya menjadi bahan dramatis untuk mengolah dramanya. Dapat dirumuskan sifat utama drama ialah pembinaan karya melalui dialog dengan gerakan dan aksi watak-wataknya sebagai komposisi utamanya. Skrip yang dihasilkan itu bertujuan untuk dipentaskan. Ini bererti penulisan skrip drama mengambil kira aspek-aspek teknikal pementasan.¹¹

Menurut Kamus Webster's New World Dictionary 'drama' diertikan sebagai "*a literary composition that tell a story, usually of human conflict, by means of dialogue and action, to be performed by actors*", iaitu "suatu karangan yang mengisahkan tentang suatu cerita yang mengandung konflik yang disajikan dalam

⁶ Mana Sikana (1988), *Menulis Skrip Drama*, Selangor: Penerbit Karyawan. hlm. 20.

⁷ Mana Sikana (1995), *op.cit.*, hlm. xi.

⁸ *Ibid.*, hlm. vii.

⁹ Siti Rugayah Tibet (1999), *Peranan Drama Dalam Dakwah: Kajian Drama Dakwah TV1 dan TV3*. (Tesis PhD Fakulti Pengajian Islam Universiti Kebangsaan Malaysia) hlm. 4

¹⁰ Mana Sikana (1995), *op.cit.*, hlm. vii-viii.

¹¹ *Ibid.*, hlm. viii.

bentuk dialog dan lakonan dan dipersembahkan oleh para pelakon di atas pentas".¹²

Menurut Kamus Dewan Edisi Ketiga pula drama bererti karya yang dipersembahkan oleh pelakon di pentas, radio atau televisyen. Ia juga diertikan sebagai sandiwara, lakonan yang mengharukan, situasi dan urutan peristiwa penuh emosi, tragik atau bergelora.¹³

Menurut Wiyonto seorang penulis dari Indonesia menyatakan bahawa drama merupakan sesuatu yang dapat didengar dan dilihat meskipun hanya sekadar gambar. Drama televisyen pada dasarnya hampir sama dengan drama panggung hanya berbeza apabila drama televisyen dapat ditayangkan secara langsung juga melalui rakaman terlebih dahulu.¹⁴

Drama, filem dan teater disinonimkan mempunyai makna yang hampir sama walaupun pada zahirnya sama namun ia tetap mempunyai perbezaan yang nyata antara satu sama lain. Walau bagaimanapun, drama, filem dan teater ini dikatakan sama maknanya kerana ketiga-tiganya memegang beberapa prinsip yang sama dalam menghasilkan sesuatu karya seni skrin iaitu ketiga-tiganya merupakan salah satu daripada cabang kesenian yang mana kesemua hasil seni wujud di dalam setiapnya. Selain itu, ketiga-tiganya mempunyai proses pembikinan yang serupa seperti adanya penulis skrip, pengarah, penerbit, pelakon, penonton, audio, visual, bunyi latar, emosi dan sebagainya. Konflik dalam sebuah kisah yang dipersembahkan juga merupakan salah satu aspek persamaan antara ketiganya. Yang mana setiap drama, teater dan filem pasti ada konflik yang dijadikan cerita untuk tontonan khalayak. Daya tarikan dan keseronokan bagi sebuah drama, teater dan filem adalah bergantung kepada konflik yang dipaparkan.

Mengikut daripada semua definisi yang diuraikan, drama adalah sebuah layar lakon yang menceritakan tentang kehidupan sebenar sesebuah masyarakat yang dilakonkan serta mempunyai skrip atau dialog tersendiri dan dilayarkan di skrin televisyen pada waktu dan hari tertentu. drama mempunyai emosi tersendiri mengikut rentak cerita yang dipaparkan sama ada berbaur kesedihan, kegembiraan, kelucuan, kemarahan dan pelbagai emosi dimainkan dalam sesebuah drama. Drama yang baik ialah drama yang berjaya membuatkan para penonton merasai sepenuhnya emosi yang dimainkan oleh pelakon sehingga penonton merasakan mereka adalah sebahagian daripada cerita tersebut.

¹² Kamus Webster's New World Dictionary (1989), hlm. 413.

¹³ Teuku Iskandar (2002), *Kamus Dewan Edisi Ketiga*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa Dan Pustaka. hlm. 315.

¹⁴ Wiyanto Asul (2002), *Terampil Bermain Drama*. Jakarta: PT Gramedia Widiasmara Indonesia. hlm. 10.

Drama dakwah

Seringkali drama-drama yang dikategorikan sebagai dakwah penuh dengan lambang dan slogan¹⁵ yang diberikan mengikut citarasa masing-masing. Ini merupakan satu kesilapan kerana Islam bukan tertegak atau tersebar berdasarkan lambang atau slogan tertentu kerana Islam itu merupakan cara hidup maka konsepnya terlalu menyeluruh namun tetap berpaksikan syariat Islam dan al-Quran serta as-Sunnah. Streotaip bahawa drama dakwah adalah drama yang menampilkan pelakon yang bertudung litup atau tudung labuh bagi wanita, berpakaian jubah dan berserban bagi lelaki dianggap sebagai simbol Islam adalah salah. Ini kerana Islam bukan hanya menitikkan perkara kecil dan sempit, Tetapi Islam itu adalah bersifat syumul dan universal iaitu sifat Islam itu sempurna dan sesuai dengan semua masa, zaman, waktu dan manusia. Ia meliputi setiap inci kehidupan manusia termasuk pemikiran, tingkah laku, perbualan, pemakaian dan imej-imej yang perlu diketengahkan. Islam bukanlah sekadar agama yang perlu dianuti tetapi ia adalah sebuah jadual dan undang-undang yang relevan dalam kehidupan manusia seharian yang perlu dipatuhi tanpa menyusahkan umatnya.¹⁶

Islam Dan Drama

Drama merupakan salah satu daripada karya kreatif yang dipersembahkan. Karya kreatif ialah salah satu cabang sastera yang mana sastera pula merupakan karya seni. Seni itu sifatnya halus, indah, mempunyai idea dan ada pemikiran tersendiri sama ada tersirat atau tersurat. Drama merupakan salah satu daripada wacana bagi seseorang melontarkan idea dan pemikirannya kepada penonton berdasarkan kepada kehendak dan kesesuaian masyarakat pada masa tersebut. Jika drama digunakan untuk kebaikan pasti di dalamnya terdapat seribu satu macam ilmu yang dipersembahkan memandangkan drama merupakan rakaman kehidupan manusia tanpa mengenal zaman. Ini secara tidak langsung menjadikan drama sebagai salah satu medan terbaik dalam menyampaikan dakwah kepada manusia. Drama yang berlatar belakangkan cara hidup budaya melayu dan berlandaskan agama Islam di Malaysia sudah pasti tidak lari daripada konsep dakwah itu sendiri. Di dalamnya terkandung pelbagai kebaikan yang mana sesuai untuk ditonton dan diteladani oleh khalayak masyarakat sama ada muslim atau non-muslim.¹⁷

Drama bukan hanya sekadar membawa naratif cerita tetapi mengekori dibelakangnya adalah watak, gaya bahasa, plot, latar belakang, persoalan, pandangan dan tidak terkecuali nilai dan pengajarannya. Watak-watak di dalam drama berperanan membawa nilai dan pengajaran, dialog yang digunakan mengangkat ketinggian ilmu pengetahuan, emosi yang dilakonkan memberi kesan

¹⁵ Dusuki Ahmad (2000), *Cabaran Dakwah Dalam Memanfaatkan Industri Drama*, dalam *Dakwah Dan Perubahan Sosial*. Kuala Lumpur : Utusan Publication & Distributors Sdn. Bhd. hlm.103.

¹⁶ *Ibid.*, hlm. 104.

¹⁷ Samsiah Mohd Nor (2005), *Dakwah Menerusi Karya Kreatif*, dalam *Dakwah Dan Pembangunan Masyarakat*. Selangor : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia. hlm. 117.

kepada penonton dan semua ini merupakan dakwah secara tidak langsung kepada para penonton. Inilah sepatutnya peranan yang dimainkan oleh para produksi drama. Mereka bukan sahaja menjadi penglipur lara tetapi turut memikul tanggungjawab menjana pemikiran dan membawa renungan dalam karya drama mereka yang dihidangkan kepada masyarakat. Justeru itu, mahu tidak mahu, persoalan yang sering kali mengganggu neurosis para produksi drama adalah memikirkan, memilih dan menentukan bahan yang ingin dipersembahkan. Ini kerana mereka perlu mencari subjek, dimensi, jati diri, keunggulan di samping tidak membelakangkan tanggungjawab sosial yang terpikul di bahu.¹⁸

Menurut Mana Sikana drama ialah sebuah genre fiksi yang dikembangkan dari aspirasi dan inspirasi pengarang mengandungi komposisi pendramaan dan mengaplikasikan unsur-unsur dramatik. Penerapan nilai-nilai Islam dalam drama dapat disimpulkan sebagai mempergunakan atau memasukkan nilai-nilai atau norma atau sistematika keislaman dalam sebuah genre fiksi.¹⁹ Drama Islam ialah drama yang diterbitkan untuk menyampaikan mesej dakwah sama ada dalam berbentuk penulisan ataupun dalam bentuk pementasan atau dirakam.

Dalam menghasilkan drama Islam, jelas sekali memerlukan segala komposisi, komponen dan mekanisme Islam. Walau bagaimanapun, drama Islam bukan hanya berkisar tentang kisah hidup nabi, ibadat dan akidah semata-mata.²⁰ Drama berunsur Islam ialah karya yang cuba memasukkan atau menerapkan beberapa bahagian atau aspek keislaman dalam sesebuah drama²¹ sama ada secara langsung atau tidak langsung. Misalnya, majlis akad nikah, bacaan doa makan, watak seorang ustaz dan seumpamanya juga dianggap sebagai drama Islam.²² Pengertian drama Islam menurut Mana Sikana²³ :

- i. Persoalan dan tema yang digarap adalah hal-hal yang tipikal, dominan dan penting dalam pergolakan masyarakat Islam. Sama ada yang bersifat tradisional atau kontemporari ia tetap merupakan budaya Islam yang menjadi teras kepada kehidupan orang-orang Islam.
- ii. Mempergunakan nilai-nilai Islam sebagai fokus dan motif karya.
- iii. Penyelesaian masalah secara Islam
- iv. Memasukkan mana-mana tempat yang sesuai ayat-ayat suci al-Quran atau hadith Nabi atau kata-kata hukama'. Cara memasukkannya dengan secara langsung atau tidak secara langsung. Ini melihat situasi dan konteks drama.

¹⁸ *Ibid.*, hlm. 117-118.

¹⁹ Mana Sikana (1988), *Op.cit.* hlm. 99.

²⁰ *Ibid.*, hlm. 105

²¹ *Ibid.*,

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* hlm. 106.

- v. Menyelesaikan masalah yang telah dikusutkan dengan menggunakan penyelesaian Islam.

Definisi unsur-unsur Islam

Menurut kamus dewan, unsur bermaksud bahagian, bahan, zat asal, anasir, bersifat, mengandungi dan berasaskan tentang sesuatu yang berkaitan atau sesuatu yang dimaksudkan.²⁴

Islam ialah agama yang satu yang diperakui oleh Allah S.W.T. seperti dalam firmanNya :

إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ

Maksudnya : *“Sesungguhnya agama (yang benar dan diredhai di sisi Allah ialah Islam.”*²⁵

Islam ialah suatu sistem dan peraturan yang menyeluruh dan lengkap merangkumi semua aspek kehidupan manusia (*The Way Of Life*) berkaitan akidah, akhlak, ibadah, muamalat dan segala perkhawaran yang terkandung dalam al-Quran dan as-Sunnah dan yang diperintahkan oleh Allah S.W.T. supaya disampaikan kepada kepada umat manusia melalui Nabi Muhammad S.A.W.. Islam juga adalah ruh yang sebenar kepada manusia, cahaya petunjuk dalam menjalani kehidupan kehidupan, penawar mujarab bagi segala penyakit dan satu cara membawa manusia ke jalan yang lurus. Tidak akan sesat sesiapa yang berjalan di atasnya.²⁶

Justeru itu, unsur-unsur Islam ialah apa sahaja bahagian, bahan, zat asal, anasir, sifat, yang terkandung dan berasaskan agama Islam dalam semua aspek yang merangkumi kehidupan manusia seperti akidah, ibadah, akhlak, muamalat dan sebagainya. Oleh yang demikian, unsur-unsur Islam dalam drama membawa pengertian suatu usaha atau proses mensebatikan drama yang merupakan salah satu daripada media yang memberi pengaruh besar kepada masyarakat dengan sesuatu nilai yang baik, positif, berkualiti dan bermutu berpandukan syariat Islam dan berteraskan al-Quran dan as-Sunnah dalam semua aspek yang ada dalam drama iaitu dialog, watak, plot dan sebagainya.

Menurut Profesor Komunikasi Universiti Sains Islam Malaysia (USIM), Dr Naim Ahmad, drama berunsur Islam merujuk kepada drama yang antara paparannya mengandungi beberapa unsur yang selaras dengan tuntutan Islam. Namun, tidak semestinya keseluruhan drama tersebut ‘islamik’. Mungkin daripada aspek naratif, dramatik, sinematografi, semiotik, aplikasi, teknikal dan

²⁴ Tenku Iskandar (2002), *op.cit.*, hlm. 1524.

²⁵ Al-Quran, *Surah Ali-Imran* (3) : ayat 19.

²⁶ Abdul Karim Zaidan (2002), *Usul Al-Dakwah*, Solehan Ayub (terj). Kuala Lumpur: Pustaka Salam Sdn. Bhd. hlm. 13.

kontekstualnya. Dr. Naim Ahmad berkata demikian dalam kertas kerja bertajuk *Drama/Filem Berunsur Islam* pada Bengkel Fiqh Penyiaran di Institut Latihan Islam Malaysia, Bangi, Selangor anjuran bersama Jabatan Kemajuan Islam Malaysia (Jakim), TV Al-Hijrah dan FDAM yang di adakan pada 21 Jun 2010.²⁷

Drama Sebagai Medium Untuk Berdakwah Kepada Masyarakat

Islam tersebar luas kepada manusia atas usaha dakwah yang dilaksanakan melalui pelbagai wasilah media yang ada pada masa kini. Salah satu daripada wasilah media dakwah yang penting ialah drama. Drama berunsur Islam kini dilihat semakin mendapat tempat dalam lapangan masyarakat yang semakin celik ilmu. Anggapan bahawa drama berunsur Islam tidak akan mendapat sambutan sama sekali meleset apabila kini siaran drama di televisyen masing-masing berusaha menayangkan drama yang mempunyai elemen Islam yang semakin diminati masyarakat. Apatah lagi semenjak kewujudan saluran Oasis dalam Stesen Televisyen Astro. Penangan drama Islam kini benar-benar sangat memberi pengaruh besar kepada pemikiran dan tingkah laku masyarakat. Tidak dinafikan selain pembacaan, melihat dan mendengar juga sangat penting dalam menjadi salah satu cara untuk manusia mempelajari dan mengetahui tentang sesuatu perkara.

Drama lebih bersifat fleksibel dalam usaha menyampaikan mesej Islam berbanding rancangan lain seperti berita, dokumentasi, rancangan realiti dan sebagainya kerana drama sesuai dengan semua golongan masyarakat, ia diminati dan ditonton oleh segenap lapisan masyarakat dan drama ditayangkan pada setiap masa kerana ia merupakan rancangan yang paling dominan dalam televisyen.

Sifat drama yang menggunakan unsur audio dan visual sekaligus memberikan kesan kepada penerimanya. Pengaruh drama telah diakui sejak zaman dahulu hingga kini. Dr Kamal al-Din Hussin menyatakan bahawa drama mempunyai kaitan yang kuat dengan masalah masyarakat kerana ia adalah impak daripada kehidupan sebenar. Oleh itu ia mampu mengubah pandangan masyarakat.²⁸ Dr Fawzi Fahmi menjelaskan juga bahawa drama boleh mempengaruhi kerana penulis drama melahirkan hasil pemikiran mereka daripada pengalaman hidup sebenar.²⁹

Charles F. Hoban, seorang Sarjana Pendidikan yang banyak berusaha mengumpul, menganalisis dan meringkaskan dapatan kajian penggunaan filem

²⁷ Utusan online. <http://www.utusanonline.com.my>. 22 Jun 2010. Dapatan 26 Ogos 2010, 2.30pm.

²⁸ Kamal al-Din Husayn (1992), *Al-Masrah Wa Al-Taghayyur Al-Ijtima'i Fi Masr*. Kaherah: Dar al-Massriyah al-Lubnaniyah. hlm. 15

²⁹ Fawzi Fahmi (1981), *Muhadarat Fi Sosiolojiyah al-Masrah*, Keherah: Al-Ma'had Al-'Ali Li al-Naqd al-Fanni. hlm. 10.

dalam bidang pendidikan menyatakan “sepanjang sejarah kehidupan manusia, filem adalah satu-satunya alat komunikasi yang pernah direka dan paling berpengaruh terhadap perlakuan manusia”.³⁰ Di sini penulis ambil pendekatan bahawa filem sinonim dengan drama. Maka kajian Charles F. Hoban ini juga boleh dijadikan antara satu bukti teori yang menunjukkan keberkesanan pengaruh media seperti filem dan drama kepada masyarakat.

Drama sesuai dijadikan sebagai medium utama penyebaran dakwah ialah kerana sasaran dakwah bukan terdiri daripada satu golongan sahaja bahkan banyak golongan yang perlu diberi perhatian dalam menyampaikan nilai Islam ini. Maka dengan itu perlulah juga kepada kepelbagaian wasilah dalam menyampaikannya. Justeru itu, untuk memperluaskan sasaran dakwah, drama dilihat dapat menarik ramai sasaran daripada pelbagai golongan masyarakat terutamanya golongan yang enggan atau tidak suka dengan cara dakwah yang meluas digunakan seperti khutbah, ceramah, wacana ilmiah, program-program motivasi dan sebagainya. Jika penggunaan drama digunakan dengan cara yang bijaksana dan berhikmah, secara langsung atau tidak langsung dakwah pasti dapat disampaikan dengan disedari masyarakat ataupun tanpa disedari mereka.

Konsep masyarakat majmuk yang wujud dalam negara Malaysia merupakan salah satu daripada kelebihan umat Islam dalam menyampaikan dakwah. Ini kerana setiap warganegara Malaysia tanpa mengira bangsa atau suku kaum dia berasal, pasti dia memahami dan boleh bertutur dalam Bahasa Kebangsaan negara iaitu Bahasa Melayu. Maka dengan ini peluang bagi golongan karyawan dalam meluaskan jajahan dakwah mereka lebih terbuka besar. Drama bukan sahaja dapat digunakan untuk berdakwah kepada umat Islam bahkan juga secara tidak langsung mampu sampai kepada golongan bukan Islam yang menonton drama Melayu yang ada diterapkan unsur Islam di dalamnya.

Oleh yang demikian drama sangat penting dalam menjadi salah satu daripada mekanisme dalam menyebarkan Islam kepada masyarakat. Memandangkan setiap umat Islam harus melaksanakan dakwah, maka para penggerak seni drama juga harus lebih giat dalam memperbanyakkan drama berunsur Islam. Selain mendapat keuntungan daripada pembikinan drama, para produksi drama juga boleh merebut peluang dalam mendapatkan ganjaran pahala daripada Allah S.W.T. hasil daripada usaha dakwah yang lakukan.

³⁰ Zaheril Zainudin (2006), Pengaruh Dan Kesan Filem Terhadap Remaja, dalam *Bicara Media 1*. Negeri Sembilan: Penerbit Kolej Universiti Islam Malaysia. hlm. 34.

Kepentingan Drama Dalam Menyebarkan Unsur Islam

Walaupun dakwah itu secara tradisinya membawa erti menyeru dan mengajak tetapi ia juga meliputi aspek penerangan, pendidikan, alternatif dan propaganda. Sudah tentu pengertian yang luas ini memerlukan media yang pelbagai sebagai pemangkin kepada kejayaan dakwah yang optimum.³¹

Penggunaan teknologi media telah menjadi satu daripada cara yang boleh mendatangkan banyak faedah dan membantu dalam penyampaian maklumat pada era ini. Jika media seperti drama di gunakan untuk mengajak manusia kepada Allah S.W.T. dan mengamalkan sunnah Rasulullah S.A.W., maka ini adalah sesuatu yang amat berfaedah kepada umat Islam khususnya. Cara ini akan memberi peluang kepada orang bukan Islam untuk mengenali Islam dan membuka hati umat Islam untuk lebih memahami Islam secara mendalam. Menjadi tugas manusia yang di amanahkan menyebarkan Islam untuk menguasai pelbagai cara media masa kini supaya tidak ketinggalan dalam perkembangan IT dalam menyampaikan mesej kebenaran. Mesej kebenaran itu perlu disampaikan menerusi apa sahaja bentuk media yang terdapat pada masa kini dan perlu diperluaskan dalam pelbagai bahasa masyarakat dunia. Semua media perlu digunakan mengikut kemampuan kita dan kemudahan yang ada. Penyampaian maklumat yang berkesan perlu menepati kemajuan teknologi media semasa, sesuai dengan zaman semasa serta perlu disalurkan dengan cara yang paling berhikmah.³²

ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحُكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ

Maksudnya: "Serulah ke jalan Tuhanmu (wahai Muhammad) dengan hikmat kebijaksanaan dan nasihat pengajaran yang baik, dan berbahaslah dengan mereka (yang engkau serukan itu) dengan cara yang lebih baik; sesungguhnya Tuhanmu Dialah jua yang lebih mengetahui akan orang yang sesat dari jalanNya, dan Dialah jua yang lebih mengetahui akan orang-orang yang mendapat hidayah pertunjuk".³³

Drama merupakan salah satu daripada media terpenting yang dapat mengabdikan pelbagai warna kehidupan masa lampau, sekarang dan akan datang melalui rakaman penceritaan kisah sebenar kehidupan manusia ataupun kisah rekaan semata-mata yang juga berkaitan dengan kehidupan manusia. Apatah lagi

³¹ Dusuki Ahmad (2000), *op.cit.*, hlm. 96.

³² Noor Shakirah Mat Akhir (2006), *Dakwah Dan Cabaran Teknologi Maklumat, Isu Dan Cabaran Media Di Malaysia*. Pulau Pinang: Penerbit Universiti Sains Malaysia. hlm. 2.

³³ Al-Quran, *Surah al-Nahl* (14) : 125

sekiranya drama yang diabadikan itu mempunyai unsur-unsur Islam. Sememangnya drama bercorak Islam mendapat pengiktirafan yang tinggi di sisi Allah S.W.T. dan juga di kalangan manusia. Ini memandangkan drama adalah salah satu aspek yang dapat mencernakan wahana dakwah secara berkesan kepada masyarakat. Ini dapat dibuktikan kepada kita sebagaimana al-Quran yang menggunakan uslub penceritaan yang sama seperti drama yang tiada tolok banding kejayaan cemerlangannya dalam membawa arus kehidupan manusia ke arah jalan yang diredhaiNya. Kekuatan dakwah melalui drama memang tidak dapat dinafikan dalam mengembangkan dan membuat fenomena reformasi terhadap sesuatu tamadun apatah lagi dalam tamadun Islam.

Drama menjadi sangat penting dalam mengembangkan ajaran Islamiah bahkan ianya merupakan satu wasilah yang digunakan untuk menyebarkan pelbagai corak dakwah kepada masyarakat melalui susunan ceritanya, nilai-nilai baik yang ada di dalamnya, unsur pengajaran, pembalasan, dialog, imej-imej, latar belakang, mesej dan watak-watak yang berperanan. Namun begitu metodologi dakwah juga tidak dapat diketepikan memandangkan ianya merupakan unsur yang sangat penting dalam menentukan keberkesanan terhadap dakwah yang disampaikan. Oleh itu drama yang terbaik ialah sebuah drama yang perlu dikombinasikan dengan uslub dakwah agar sesuai dengan golongan sasaran dalam usaha untuk mencernakan kejayaan yang sepatutnya.

Drama dikatakan mampu menjadi uslub terbaik penyampaian dakwah kepada sasaran tanpa dapat menjangkau golongan sasarannya apabila ia digunakan secara berhikmah. Dakwah bererti menyeru kepada kebaikan, maka dakwah itu bukanlah skopnya hanya menerangkan perihal solat, puasa, dalil al-Quran atau al-Hadith, tetapi apa sahaja nilai baik yang dibawa oleh drama merupakan dakwah. Lebih realistik lagi drama dalam membawa mesej dakwah ialah apabila apa sahaja watak yang dimainkan dalam drama juga mampu menyampaikan unsur-unsur Islam. Contohnya seperti watak pemandu teksi, penyapu sampah bahkan watak GRO juga boleh diberi peranan dakwah melalui arahan, tindakan dan mesej tertentu. Walaupun ia kelihatan janggal atau luar biasa, namun ini merupakan salah satu keistimewaan drama dalam menyampaikan sesuatu mesej yang hendak diketengahkan oleh produksi drama. Penonton-penonton akan mendapat pelajaran dan pendidikan secara tidak langsung daripada watak-watak tersebut disamping mendapat hiburan. Hal ini sudah tentu sangat berkesan dalam usaha menjana pembangunan integriti masyarakat.³⁴

Drama terhasil akibat didorong oleh faktor-faktor tertentu seperti menyebarkan maklumat, menghibur, mendidik dan sebagainya. Namun bagi drama yang membawa unsur dakwah, faktor-faktornya mestilah jauh lebih besar daripada semua itu. Dalam drama dakwah seharusnya dipastikan hasil karya tersebut berlandaskan fakta yang benar dan tepaDt, sah, berautoriti dan

³⁴ Dusuki ahmad (2000). *Op.cit.*, hlm. 103.

membawa manfaat yang besar kepada masyarakat khususnya untuk kepentingan Islam. Selain itu harus juga dilihat kepada kesan drama tersebut kepada masyarakat. Adakah ia membawa suatu bentuk perubahan yang akan membawa kepada satu gerakan perubahan pemikiran dan mentaliti masyarakat atau sebaliknya. Sekiranya drama itu membawa kesan yang positif, setakat mana keberkesannya terhadap masyarakat perlu juga diteliti. Oleh yang demikian, dapatlah dilihat bahawa drama dakwah bukan suatu karya yang boleh dilakukan dengan separuh hati, secara tidak bersungguh-sungguh atau untuk tujuan hiburan semata-mata kerana ia membawa imej Islam kepada masyarakat.

Selain itu, drama dalam Islam juga mempunyai fungsi dan matlamat yang menjangkau ruang lingkup khalayak dengan lebih mendalam kerana ia bukan sahaja menjadi hiburan untuk orang ramai tetapi memainkan peranan memulihkan dan memperkembangkan ketamadunan masyarakat berlandaskan haluan agama Islam.

Kesimpulan

Drama hakikatnya merupakan sebuah hasil karya terbaik dalam menyempurnakan kesinambungan penyebaran Islam Nabi Muhammad s.a.w. kepada umat manusia jika bijak mengaplikasikannya sebagai salah satu mekanisme dakwah. Masyarakat umumnya harus sedar dalam menjadikan drama-drama yang baik dan berkualiti bukan sebagai hiburan yang mengisi masa lapang semata-mata, bahkan sebagai salah satu medan menuntut ilmu agama dan ilmu-ilmu pengetahuan yang lain. Khususnya pula kepada penggiat-penggiat seni drama tanah air supaya melaksanakan tanggungjawab mereka dengan penuh kesedaran dalam menggunakan drama dengan tujuan yang benar dan sekaligus sebagai medan membentuk masyarakat yang mengenali, menghayati serta mengamalkan Islam sepenuhnya dalam kehidupan.

Bibliografi

Naim Haji Ahmad (2006), *Bicara Media 1*, Negeri Sembilan: Penerbit KUIM Kolej Universiti Islam Malaysia.

Mana Sikana (2006), *Drama Melayu, Tradisional, Moden Dan Pascamoden*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa Dan Pustaka.

Mana Sikana (1995), *Drama Melayu Moden*, Selangor : Penerbit Fajar Bakti Sdn Bhd.

Mana Sikana (1988), *Menulis Skrip Drama*, Selangor: Penerbit Karyawan,

- Siti Rugayah Tibet (1999), *Peranan Drama Dalam Dakwah: Kajian Drama Dakwah TV1 dan TV3*. (Tesis PhD Fakulti Pengajian Islam Universiti Kebangsaan Malaysia).
- Wiyanto Asul (2002), *Terampil Bermain Drama*. Jakarta: PT Gramedia Widiasmara Indonesia.
- Dusuki Ahmad (2000), Cabaran Dakwah Dalam Memanfaatkan Industri Drama, dalam *Dakwah Dan Perubahan Sosial*. Kuala Lumpur : Utusan Publication & Distributors Sdn. Bhd.
- Samsiah Mohd Nor (2005), Dakwah Menerusi Karya Kreatif, dalam *Dakwah Dan Pembangunan Masyarakat*. Selangor : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Abdul Karim Zaidan (2002), *Usul Al-Dakwah*, Solehan Ayub (terj). Kuala Lumpur: Pustaka Salam Sdn. Bhd.
- Kamal al-Din Husayn (1992), *Al-Masrah Wa Al-Taghayyur Al-Ijtima'i Fi Masr*. Kaherah: Dar al-Massriyah al-Lubnaniyah.
- Fawzi Fahmi (1981), *Muhadarat Fi Sosiolojiyah al-Masrah*, Keherah: Al-Ma'had Al-'Ali Li al-Naqd al-Fanni.
- Zaheril Zainudin (2006), Pengaruh Dan Kesan Filem Terhadap Remaja, dalam *Bicara Media 1*. Negeri Sembilan: Penerbit Kolej Universiti Islam Malaysia.
- Noor Shakirah Mat Akhir (2006), *Dakwah Dan Cabaran Teknologi Maklumat, Isu Dan Cabaran Media Di Malaysia*. Pulau Pinang: Penerbit Universiti Sains Malaysia.
- <http://www.utusanonline.com.my>.

Hijamah Dalam Tamadun Islam: Aplikasinya Di Malaysia Masa Kini

Abdullah Yusof*
Norlida Abdul Salam**

Abstrak

Hijamah merupakan salah satu amalan pengubatan yang dipraktikkan sejak beribu-ribu tahun dalam sejarah peradaban umat manusia. Amalan ini dipraktikkan diseluruh dunia dan menjadi tradisi di kalangan pelbagai bangsa baik di Timur mahupun di Barat sehingga hari ini. Pada zaman Islam, Nabi Muhammad sendiri melakukan amalan ini dan diikuti oleh para sahabat, tabiin dan seterusnya diwarisi sehingga ke hari ini serta menjadi sebahagian dari sunnah Nabi SAW sepertimana ditegaskan menerusi beberapa hadith SAW. Di Malaysia hijamah dijadikan salah satu amalan dalam pengubatan alternatif bukan sahaja di kalangan masyarakat Melayu bahkan dalam masyarakat lain. Terdapat beberapa jenis dan kaedah hijamah dilakukan seperti hijamah kering, hijamah basah dan hijamah luncur. Objektif kertas ini ialah mengenengahkan kebaikan dan kelebihan hijamah yang berupaya mengatasi pelbagai jenis penyakit baik penyakit jasmani mahupun penyakit rohani di kalangan manusia. Untuk memahami amalan ini, kertas ini akan menunjukkan poin-poin utama hijamah, garis panduan dan kepentingan menjalani sunnah ini. Di kalangan masyarakat Islam di Malaysia, hijamah dikenali sebagai Bekam Sunnah. Semoga kertas ini berupaya mengajak masyarakat Islam khususnya untuk kembali mengikut sunnah dengan mempraktikkan kaedah rawatan hijamah selain perubatan alopati, alternatif dan komplementari lain.

Kata Kunci: *Hijamah-bekam- cupping- pengubatan Islam-Nabawi*

Hijamah In Islamic Civilization: Its Application In Malaysia Today

Abstract

Hijamah is one of the medical practices have been practiced for thousands of years in the history of civilization. This practice was practiced throughout the world and become a tradition among many

* Pensyarah Kanan di Jabatan Sejarah dan Tamadun islam, Akademi Pengajian Islam, Universiti Malaya..

** Pelajar Sarjana di Jabatan Sejarah dan Tamadun Islam, Akademi Pengajian Islam, Universiti Malaya.

good people in the East and the West to this day. In Islam, the Prophet Muhammad himself did this practice, followed by his companions, narrator and then passed on until today and become part of the Sunnah of the Prophet, as asserted by some hadith Prophet. In Malaysia hijamah be a practice in alternative medicine not only among the Malays but also in other communities. There are several types and methods hijamah, hijamah done as dry, wet and hijamah skiing. The objective of this paper is to highlight the benefits and advantages hijamah who were able to overcome a variety of diseases both physical illness and spiritual illness in humans. To understand this practice, this paper will show the main points hijamah, guidelines and the importance of undergoing this sunnah. Hopefully, this paper invites the Muslim community in particular able to return in accordance with the Sunnah of the mempraktikkan medical treatment alopati hijamah addition, other alternative and complementary medicine.

Keywords: *Hijamah - cupping –Islam medication-Nabawi*

Pengenalan

Bekam atau hijamah adalah teknik rawatan dengan kaedah membuang darah kotor (racun yang berbahaya) dari dalam tubuh melalui permukaan kulit. Perkataan Al-Hijamah berasal dari istilah bahasa Arab: 'Hijama' yang bermaksud pelepasan darah kotor. Dalam bahasa Inggeris, ia disebut 'cupping', dan dalam bahasa Melayu, ia dikenali dengan istilah 'bekam'. Bekam bermaksud mengeluarkan darah kotor daripada badan seseorang dengan cara membedah sedikit pada kepala atau belakang badan dan menghisap darah kotor dengan tanduk atau cawan panas yang dtelengkupkan pada tempat yang telah divedah itu.¹ Manakala 'hajim' pula bermaksud tukang bekam.²

Disebutkan bahawa bekam bekerja dengan cara merangsang atau mengaktifkan :

1. Sistem kekebalan tubuh
2. Pengeluaran Enkefalin
3. Pelepasan neurotransmitter
4. Penyempitan dan pelebaran pembuluh darah
5. "The Gates for Pain" pada Sistem Saraf Pusat (CNS) yang berfungsi memberikan rasa nyilu.

Berbekam merupakan kaedah rawatan klasik yang telah digunakan dalam merawat berbagai jenis penyakit seperti hemophilia, hipertensi, gout, rheumatik

¹ Noresah Baharom *et al.* (2005), *Kamus Dewan Edisi Keempat*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa Pustaka, h. 250

² *Ibid*, h. 571

arthritis, sakit belakang, migrain serta penyakit-penyakit umum yang lain, sama ada bersifat fizikal mahupun mental.

Bekam juga merupakan rawatan yang disukai oleh Nabi Muhammad SAW, dalam hadis berikut: Dari Ibnu Abbas r.a. Rasulullah bersabda :

"Kesembuhan itu ada pada tiga hal: Dengan minum madu, pisau hijamah (bekam), dan dengan besi panas. Dan aku melarang umatku dengan besi panas."

(Hadis Riwayat Bukhari)

Sejarah Bekam

Hijamah/bekam/cupping dan banyak istilah lainnya sudah dikenali sejak zaman purbakala, iaitu pada kerajaan Sumeria, kemudian terus berkembang sampai ke Babylon, Mesir, Saba' dan Iran. Pada zaman Rasulullah SAW, Baginda menggunakan kaca berupa cawan atau mangkuk tinggi.

Pada zaman China kuno, mereka menyebut hijamah sebagai 'perawatan tanduk' kerana tanduk digunakan menggantikan kaca. Pada kurun abad ke-18 (abad ke-13 Hijriyah), orang-orang di Eropah menggunakan lintah sebagai alat untuk hijamah. Pada suatu masa, 40 juta lintah diimport ke negara Perancis untuk tujuan itu. Lintah-lintah itu dilaparkan tanpa diberi makan. Jadi bila diletakkan pada tubuh manusia, lintah tersebut akan terus menghisap darah dengan lahap. Setelah kenyang, ia tidak berupaya lagi untuk bergerak dan terus jatuh.

Seorang pakar herba, Ge Hong (281-341 M) dalam bukunya 'A Handbook of Prescriptions for Emergencies' menggunakan tanduk haiwan untuk membekam iaitu mengeluarkan bisul yang dipanggil teknik 'jiaofa'. Semasa Dinasti Tang, bekam dipakai untuk merawat paru-paru. Pada kurun abad ke-18 (abad ke-13 Hijriyah), orang-orang di Eropah menggunakan lintah sebagai alat untuk berbekam (dikenal dengan istilah 'Leech Therapy') dan masih dipraktikkan secara meluas sehingga kini.

Hippocrates (460-377 SM), Celsus (53 SM-7 M), Aulus Cornelius Galen (200-300 M) mempopularkan kaedah pembuangan secara langsung dari pembuluh darah untuk rawatan di zamannya. Dalam melakukan teknik rawatan tersebut, jumlah darah yang keluar terlalu banyak, sehinggakan terdapat ramai pesakit yang jatuh pengsan. Cara ini juga sering digunakan oleh orang Romawi, Yunani, Byzantium dan Itali oleh para rahib yang meyakini akan kebaikan berbekam itu sendiri.³

³ S. M Hatta (1995), *Perubatan Psikologi Islam*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 7

Jenis-jenis Bekam

Bekam kering atau bekam angin (*Hijamah Jaaffah*), iaitu menghisap permukaan kulit tanpa mengeluarkan darah kotor. Bekam kering ini berkhasiat untuk melegakan sakit secara darurat atau digunakan untuk meringankan ketidakselesaan urat-urat punggung kerana rheumatik, juga penyakit-penyakit penyebab ketidakselesaan punggung. Bekam kering baik bagi orang yang tidak tahan suntikan jarum dan takut melihat darah. Kulit yang dibekam akan tampak merah kehitam-hitaman selama 3 hari. Bekam angin ini juga amat digemari oleh kaum Cina.⁴

Bekam basah (*Hijamah Rothbah*), iaitu mula-mula dengan melakukan bekam kering, kemudian kita melukai permukaan kulit dengan jarum tajam (lancet), lalu di sekitarnya dihisap dengan alat berbekam dan pam tangan untuk mengeluarkan darah kotor dari dalam tubuh. Lamanya setiap hisapan 3 sampai 5 minit, dan maksimum 9 minit, lalu dibuang darah kotornya.⁵

Penghisapan tidak lebih dari 7 kali hisapan. Darah kotor berupa darah merah pekat dan berbuih. Dan selama 3 jam setelah dibekam, kulit yang lebam itu tidak boleh disirami air. Jarak waktu pengulangan bekam pada tempat yang sama adalah 3 minggu saja.

Waktu yang sesuai untuk Berbekam

Sebaiknya berbekam dilakukan pada pertengahan bulan, kerana darah kotor berhimpun dan lebih terangsang (darah sedang pada puncak gejala). Anas bin Malik r.a. menceritakan bahawa:

"Rasulullah SAW biasa melakukan hijamah pada pelipis dan pundaknya. Ia melakukannya pada hari ke-17, ke-19 atau ke-21."

(HR Ahmad)

Pemilihan waktu bekam adalah sebagai tindakan pencegahan untuk menjaga kesihatan terhadap penyakit. Adapun untuk rawatan penyakit, maka harus dilakukan bila-bila sahaja diperlukan. Dalam hal ini, Imam Ahmad melakukan bekam pada hari apa saja ketika diperlukan.

Imam as-Suyuthi menukil pendapat Ibnu Umar, bahawa berbekam dalam keadaan perut kosong itu adalah paling baik kerana dalam hal itu terdapat kesembuhan. Maka disarankan bagi yang hendak berbekam untuk tidak memakan makanan berat 2-3 jam sebelum berbekam.

⁴ Mohd Koharuddin Mohd Balwi (2003), "Ketamadunan Melayu dan Sains: Satu Analisis Awal ke Atas Pencapaian Masyarakat Melayu dalam Bidang Sains", *Jurnal Teknologi*, Universiti Teknologi Malaysia, Dis 39 (E), h. 51

⁵ *Ibid*

Dari Abu Hurairah r.a., Rasulullah SAW bersabda bahawa:

"Barangsiapa berbekam pada hari ke-17, 19 dan 21 (tahun Hijriah), maka ia akan sembuh dari segala macam penyakit."

(HR Abu Dawud)

Dari Abdullah bin Mas'ud r.a., Rasulullah SAW bersabda:

"Sesungguhnya sebaik-baik bekam yang kalian lakukan adalah hari ke-17, ke-19, dan pada hari ke-21."

(HR at-Tirmidzi)

Dari Anas bin Malik r.a., dia bercerita:

"Rasulullah SAW biasa berbekam di bahagian urat merah (jugular vein) dan punggung. Ia biasa berbekam pada hari ke-17, ke-19, dan ke-21."

(HR Tirmidzi, Abu Dawud, Ibnu Majah, Ahmad, sanad sahih)

Dari Ibnu Abbas r.a., beliau berkata: Rasulullah SAW bersabda:

"Bebekamlah pada hari ke-17 dan ke-21, sehingga darah tidak akan mengalami hipertensi yang dapat membunuh kalian."⁶

Terdapat banyak juga hadith yang direkodkan dalam Kitab al-Tibb sahih Bukhari. Salah satu daripada bab dalam kitab tersebut adalah bab al-Hijamah min al-Da' (bekam sebagai rawatan bagi penyakit). Dalam bab ini Imam Bukhari ada menyebut bahawa Rasulullah di tengah-tengah kepala baginda terdapat bentuk cangkir (iaitu bentuk seperti lepas melakukan bekam). Menurut daripada kenyataan dalam kitab al-Tibb Sahih Bukhari ini dapat di simpulkan bahawa tiada masa yang khusus untuk melakukan bekam kerana Rasulullah SAW sendiri sentiasa terdapat di kepala baginda bentuk cangkir tidak kira siang dan malam dan kadang-kadang semasa berihram.⁷

Al-Khallal berkata, "Aku diberitahu Ishmah bin Isham, dia berkata, Aku diberitahu Hambal, dia berkata, "Abu Abdullah Ahmad bin Hambal biasa melakukan bekam pada bila-bila masa ketika darah tidak normal dan tidak kira waktunya.

⁶ (Kitab Kasyful Astaar 'an Zawaa-idil Bazar, karya al-Haitsami (III/388)

⁷ Nurdeen Deuraseh (2006), *Kesihatan dan Perubatan dalam Tradisi Islam Berdasarkan Buku Perubatan (Kitab al-Tibb)*, Selangor: Universiti Putra Malaysia, h. 10.

Hadis yang Membenarkan Bekam

Hadith Pertama:

Diriwayatkan dalam Shohih Bukhari, Said bin Jubair berkata dari Ibnu Abbas bahawa Rasulullah SAW bersabda:

“Kesembuhan dapat diperoleh dengan tiga cara. Pertama minum madu. Kedua, dengan pembekaman. Ketiga, dengan besi panas, dan aku tidak menganjurkan ummatku melakukan pengobatan dengan besi panas”⁸

(H.R Bukhari)

Hadith Kedua:

Dari Jabir Bin Abdillah ra ia berkata, saya pernah mendengar Nabi SAW bersabda:

“Jika ada yang terbaik pada ubat-ubatan kalian, maka itu terdapat pada sayatan alat bekam, minuman madu, atau sundutan dengan api yang tepat pada penyakit.

(H.R Bukhari)

Hadith Ketiga:

Dalam riwayat Tirmidzi dari Ibnu Mas’ud dan riwayat Baihaqi:

“Aku tidak berjalan di hadapan sekelompok malaikat pun pada malam ketika aku diisra’kan, kecuali mereka berkata, “Wahai Muhammad, perintahkanlah umatmu agar berbekam!” ”

(Shohihul Jami’: 5671)

Hadith Keempat:

Tirmidzi meriwayatkan dalam Sunan-nya, dari Ibnu Mas’ud yang berkata:

“Rasulullah SAW suatu ketika bercerita tentang malam ketika beliau diisra’kan, bahawa beliau tidak berlalu pada satu kelompok malaikat pun kecuali mereka menyuruh beliau dengan mengatakan, ‘Perintahkanlah ummatmu agar berbekam’

⁸ Fatahillah Ahmad (2009), *Kemujaraban Bekam: Pencegahan dan penyembuhan Penyakit Warisan Rasulullah*, Kuala Lumpur: Synergi Media, h. 13

Imam Al-Ghazali berpendapat,

“Al-Hijamah/Bekam adalah termasuk fardhu kifayah. Jika di suatu wilayah tidak ada seorang yang mempelajarinya, maka semua penduduknya akan berdosa. Namun jika ada salah seorang yang melaksanakannya serta memadai, maka gugurlah kewajiban dari yang lain”.⁹

Alatan Bekam

Pada zaman Nabi Muhammad, cawan atau mangkuk kaca digunakan untuk berbekam, manakala orang Cina pada zaman kuno, menggunakan tanduk haiwan. Orang Eropah pula pada abad ke-18 mereka menggunakan lintah untuk menghisap darah kotor dan kaedah ini masih digunakan di sesetengah tempat di Barat sehingga sekarang.

Ketika masih ada pengamal bekam menggunakan kaedah tradisional, perubatan bekam mula menerapkan unsur moden melalui penggunaan alat seperti mangkuk, pisau pembedahan, bahan antiseptik, manakala pengamal bekam menggunakan sarung tangan yang sama seperti pengamal perubatan moden. Ini adalah kerana untuk menjaga keselamatan dan kesihatan daripada jangkitan kuman daripada pesakit tersebut.

Penggunaan jarum haruslah pakai buang dan setiap pelanggan akan diperuntukkan dengan jarum yang baru. Semua cawan bekam yang digunakan haruslah dibasuh dengan teliti dengan menggunakan ubat penyahkuman atau disteril. Bagi urutan selapas berbekam, tujuannya ialah untuk menghilangkan kesan lebam pada point bekam selepas sesi berbekam. Minyak yang disyorkan untuk urutan dalam proses berbekam ialah Minyak Zaitun Safi kerana ia tidak terlalu berminyak, mudah kering, banyak mengandungi vitamin dan berbau harum.

Larangan Berbekam

Tidak semua orang boleh berbekam kerana dikhuatiri boleh memudaratkan kesihatan. Mereka termasuk yang mempunyai masalah tekanan darah rendah, pesakit kudis, perempuan mengandung dan ketika haid, masalah kulit yang serius atau dalam keadaan sangat letih, lapar dan kenyang.

Antara anggota bahagian tubuh yang tidak boleh dibekam ialah mata, telinga, hidung, mulut, alat kelamin dan dubur. Walau bagaimanapun, perlu diingat bahawa jika bekam dilakukan di tempat yang salah atau di tempat yang tidak diperlukan, maka ia akan melemahkan badan dan juga akan menjadikan seseorang itu dari sihat kepada sakit.

Oleh sebab itu, doktor-doktor perubatan menasihati bagi tujuan keselamatan, bahawa bekam harus dielakkan bagi pesakit usus, orang tua,

⁹ Yusuf Qardawi, kitab *Taysirul Fiqih lil Muslimil Mu'ashir*, h. 235-236.

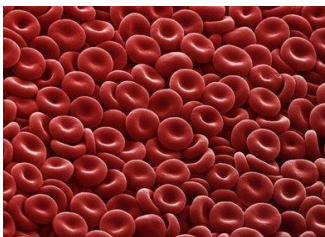
penyakit hati, wanita yang mengandung atau yang baru sahaja melahirkan anak atau yang sedang datang haid.

Seelok-eloknya sebelum berbekam hendaklah berpuasa atau 2 jam sebelumnya jangan makan makanan yang terlalu mengenyangkan kerana ianya dapat memudahkan proses pengeluaran darah kotor. Selepas melakukan bekam, hendaklah berehat dan jangan makan atau mandi selepas sejam kemudian. Tidak boleh juga makan makanan laut untuk 2-3 hari selepas berbekam bagi mengelakkan rasa gatal pada tempat yang di bekam tadi.¹⁰

Pembekaman ketika perut kenyang boleh menyebabkan timbulnya penyumbatan darah atau berbagai penyakit kritikal yang lain, terutamanya apabila makanan yang di jamah terlalu berat dan tidak sehat. Kesan bekam selepas makan ialah badan akan menjadi letih dan lesu juga tidak bermaya. Ada juga pesakit yang menghadapi demam selepas melakukan bekam, ini adalah kerana melakukan bekam selepas makan akan mendatangkan pelbagai penyakit.

Oleh sebab itu di galakkan berpuasa sebelum berbekam dan kesannya, badan kita akan merasa segar dan ringan. Punca segala penyakit dalam tubuh badan kita sebenarnya adalah amalan pemakanan yang terlalu banyak menggunakan serbuk perasa, bahan pengawet, kimia, pewarna dan macam-macam lagi. Oleh sebab itulah terkumpulnya toksid dan asid yang sangat banyak di dalam tubuh badan. Maka berbekamlah sekurang-kurangnya 3 bulan sekali untuk menjaga kesihatan tubuh badan kita. Ini adalah kerana kesihatan itu adalah satu anugerah yang tidak ternilai dengan wang ringgit yang kita ada.

Mengapa Berbekam



Gambar 1 : Sel darah merah

Pada masa selepas 3 bulan, sel darah merah di dalam tubuh kita akan mati. Ia mengandungi lebih asid urik, urea, toksin dan sel darah merah yang rosak. Sel darah kotor ini akan berkumpul di lapisan bawah kulit sebelum dikumuhkan.¹¹

¹⁰ Wan Mohd Nor Daud (1992), *Kesihatan dan perubatan dalam Tradisi Islam*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 24

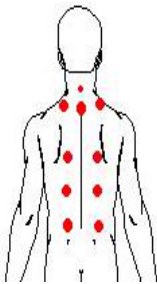
¹¹ Hashim awing A.R (1990), *Pengantar Antropologi perubatan*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 25

Sel darah ini akan digantikan dengan sel darah merah yang baru. Darah yang baru mengandung oksigen dan nutrisi yang diperlukan oleh sel tubuh. Sel darah yang rusak (darah kotor) yang gagal dikumuhkan dan masih terdapat dalam sistem aliran darah menyebabkan faktor utama yang mengakibatkan kapilari tersekat dan tersumbat, kesannya akan mengganggu pelbagai sistem badan dan menyebabkan kegagalan sistem limfa, ginjal dan hati tidak berfungsi dengan sempurna yang akhirnya akan menyebabkan pelbagai penyakit kronik.¹²

Gejala awal yang dapat dirasakan oleh tubuh badan ialah badan terasa lesu, letih, kebas kaki dan tangan, pening, cepat marah, cepat bosan, murung, mudah mengantuk dan mudah pitam. Oleh itu dapat disimpulkan bahawa keharusan berbekam kepada kita ianya dapat mencegah tubuh badan kita daripada menjurus kepada penyakit-penyakit yang lebih kronik seperti diabetes (kencing manis), darah tinggi, migrain dan sebagainya.

Titik-titik untuk Bekam

1. Stress dan kelesuan



2. Darah tinggi, kencing manis dan migrain



¹² *Ibid*

3. Gout



4. Sakit pinggang



5. Lemah syahwat



6. Muka dan resdung



7. Sihir dan saka



Kesimpulan

Terapi bekam atau hijamah ini sangat berguna bagi seluruh kesihatan tubuh badan kita. Terapi dengan bekam ini mempunyai khasiat untuk pengubatan mahupun untuk menjaga kesihatan diri sehari-hari. Seseorang yang mempunyai darah kotor dan darah tersebut dikeluarkan dengan menggunakan kaedah bekam maka, ianya akan terbebas daripada racun-racun zat kimia yang telah lama terperangkap di dalam tubuh badan. Bekam yang merupakan antara rawatan yang di amalkan oleh Rasulullah merupakan kaedah perubatan yang sangat terkenal dan mujarab yang masih diamalkan sehingga ke hari ini. Dapat disimpulkan bahawa bekam atau hijamah ini masih relevan di guna pakai sehingga ke hari ini sehingga kaedah ini sangat popular di Malaysia.

Bibliografi

Fatahillah Ahmad (2009), *Kemujaraban Bekam: Pencegahan dan penyembuhan Penyakit Warisan Rasulullah*, Kuala Lumpur: Synergi Media

Hashim awing A.R (1990), *Pengantar Antropologi perubatan*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka

(Kitab Kasyful Astaar 'an Zawaa-idil Bazar, karya al-Haitsami (III/388)

Mohd Koharuddin Mohd Balwi (2003), "Ketamadunan Melayu dan Sains: Satu Analisis Awal ke Atas Pencapaian Masyarakat Melayu dalam Bidang Sains", *Jurnal Teknologi*, Universiti Teknologi Malaysia, Dis 39 (E), h. 51

Noresah Baharom *et al.* (2005), *Kamus Dewan Edisi Keempat*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa Pustaka

Nurdeen Deuraseh (2006), *Kesihatan dan Perubatan dalam Tradisi Islam Berdasarkan Buku Perubatan (Kitab al-Tibb)*, Selangor: Universiti Putra Malaysia

S. M Hatta (1995), *Perubatan Psikologi Islam*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka

Wan Mohd Nor Daud (1992), *Kesihatan dan perubatan dalam Tradisi Islam*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka

Yusuf Qardawi , kitab *Taysirul Fiqih lil Muslimil Mu'ashir*

Karakteristik Seni Khat Lukis Indonesia : Telaah Terhadap Karya-Karya Seni Khat Lukis Indonesia

Makmur*
Abdullah Yusof**

Abstrak

Seni khat lukis merupakan implemantasi karya seniman mahupun pelukis terhadap minat dan bakat untuk dijadikan sebagai wasilah penyebaran seni Islam di muka bumi ini. Seni khat lukis mengandungi nilai seni yang sarat dengan makna-makna tersendiri, memiliki corak gambar berpariasi, menggunakan tambahan tulisan seni khat pelbagai. Peranan seniman dalam menghasilkan karya seni khat lukis ini terus berkembang dan bahkan terus di pelbagaikan dengan menggunakan tulisan khat sebagai penyeri hiasan dalam menghasilkan lukisan. Selain menjadi isyarat keindahan lukisan dalam berbagai warna, corak dan bentuknya, seni khat lukis juga telah mengungkap bidang seni yang lebih mendalam, sebagai manifestasi terhadap profesi seorang pelukis, kaligrafer dan arkitek. Selain itu, seni lukisan khat ini telah dijadikan sebagai gambaran artistik yang direalisasikan melalui sentuhan tangan-tangan kreatif seniman terhadap fenomena alam dan lingkungan persekitaran. Tulisan ini cuba mengangkat dan menghurai peranan lima pelukis khat Indonesia iaitu AD. Pirous, Amang Rahman Jubair, Didin Sirojuddin AR, Hatta Hambali dan Amri Yahya yang kesemua mereka ini ikut berperanan aktif dalam berbagai bentuk kegiatan seni lukis dan khat, untuk menyalurkan bakat semulajadi yang mereka miliki dengan idea-idea cemerlang melalui buku, pameran, seminar dan berbagai simbol estetik lainnya dalam menghasilkan karya seni yang berwibawa dan berkualiti tinggi.

Pendahuluan

Seni khat lukis merupakan khazanah Islam terus dikembangkan umatnya. Perkembangan seni khat lukis yang banyak diminati di seluruh pelosok dunia dengan berbagai bentuknya menjadikan umat Islam harus menunjukkan hasil seninya yang bernilai tinggi dan boleh menunjukkan asas budaya dan tamadun Islam. Seni ini disalurkan berdasarkan perubahan-perubahan yang berlaku tanpa menghilangkan ciri

* Pensyarah bidang Khat dan Jawi di Fakulti Bahasa dan Komunikasi, Universiti Pendidikan Sultan Idris (UPSI), 35900 Tanjong Malim, Perak Darul Ridzuan, Malaysia.

** Pensyarah Kanan Seni Islam, Akademi Pengajian Islam Universiti Malaya (UM), 50603 Wilayah Persekutuan Kuala Lumpur, Malaysia.

dan nilai kerohanian yang ada dalam ajaran Islam. Oleh kerana itu, kreativiti mengola seni khat lukis sangat mempengaruhi asas pengembangan aktiviti mahupun kreativiti kesenian bagi umat manusia sejagat. Selain itu, isyarat seni khat lukis ini perlu tetap dikemukakan menerusi pelbagai dimensi dan coraknya agar seni dan budaya Islam ini dapat tetap terus lestari sehingga bila-bila masa.

Seni khat lukis dalam konteks Islam mengandungi beberapa karakteristik yang menjadi ciri sebagai komponen bersepadu yang melengkapi antara satu sama lain iaitu keindahan, unsur moral, kepelbagaian dalam kesatuan dan hubungan antara agama, etika dan estetika¹. Selain itu, ianya boleh ditonjolkan sebagai simbol keunggulan kesenian dalam tamadun Islam agar dapat setanding dengan kesenian lainnya di dunia.² Wasilah inilah yang mendorong kepada seniman-seniman Muslim Indonesia untuk memperkaya dan memperkembangkannya secara meluas seni khat lukis ini dari masa ke semasa. Di balik peranan seniman-seniman tersebut maka bermunculan tokoh-tokoh berwibawa yang perlu dibincang dalam perbahasan ini. Kewujudan peranan tokoh inilah yang telah menempatkan seni khat lukis ini dalam berbagai bentuk dan persinya. Perbahasan lebih lanjut huraian ini dapat diperjelas melalul huraian-huraian dalam isi dan kandungan berikut.

Pengertian Seni Khat Lukis

Pengertian seni khat lukis dapat di lihat dalam dua fragmen makna iaitu dari segi bahasa (etimologi) yang menurut *Kamus Dewan* bermakna halus (kecil, elok) nipis dan halus.³ Dalam bentuk karya (sajak, lukisan, musik dll) yang dicipta dengan melalui bakat kepandaian dari sesuatu ciptaan. Orang yang memiliki kemahiran untuk mencipta sesuatu yang luar biasa. Dalam bahasa Inggerisnya ialah 'Art' yang bermakna halus, tipis dan damai. Kesenian merupakan aktiviti seni yang berkaitan dengan seni, keindahan dan kehalusan. Semua ini tidak ada lain melainkan membawa maksud nilai halus, indah, suci, berguna dan bermanfaat bagi manusia.⁴

Menurut pengertian istilah (terminologi) pula, seni ialah segala yang halus dan indah lagi menyenangkan hati serta perasaan manusia, apakah ia

¹Abdullah Yusof (2009), *Seni Islam*, Siri Pengajian Usuluddin Universiti Malaya (UM) Kuala Lumpur, terbitan UMCCed, hlm. 6-7.

²www.google.com, *Kesenian Islam dalam Negara*, Tarikh, 9hb Januari 2009.

³*Kamus Dewan (edisi baru)* (1989), Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, hlm. 1169.

⁴Nik Hassan Suhaimi (2000), *Kesenian Melayu: Roh Islam dalam Penciptaan*, Mohd Taib Osman Etal (ed), *Tamadun Islam di Malaysia*, hlm. 289.

merupakan hasil ciptaan Allah SWT mahupun yang dihasilkan oleh fikiran, kemahiran, imaginasi dan perbuatan seorang manusia.⁵ Secara harfiah seni khat atau kaligrafi ditakrifkan oleh Ibnu Khaldun dalam bukunya *al-Muqaddimah* “Kaligrafi adalah lukisan dan bentuk harfiah yang menunjukkan kepada kalimat yang didengar yang mengisyaratkan apa yang ada di dalam jiwa.”

Adapun pengertian lain secara terminologi banyak definisi dikemukakan. Antaranya adalah yang dinyatakan oleh Isytiaq Husain Quresyi dalam bukunya *Seni di dalam Peradaban Islam* “Prestasi seni rupa Muslim yang sukses luar biasa, terbesar dan paling akrab dengan jiwa kaum Muslim adalah kaligrafi (seni menulis indah). Kaum Muslimin memilih kaligrafi sebagai media utama pernyataan rasa keindahannya karena tidak ada bentuk seni lainnya yang mengandung abstraksi yang demikian lengkap dan mutlak.”

Macam-Macam Seni Khat

Seni khat lukis merupakan hasil karya seni dengan penggabungan seni khat dan seni lukis. Keduanya merupakan proses penggabungan berbagai jenis seni umum dengan seni Islam. Sokongan ini menjadi bahagian yang melengkapkan kesempurnaan dalam melahirkan karya seni khat lukis, selain peranan para tokoh seniman berpengaruh pada masa dan period masing-masing.

Karya ini menjadi salah satu bidang kesenian yang sungguh menakjubkan. Seni ini berkembang dari satu masa ke masa sehingga ia menjadi begitu terkenal dan sangat diminati oleh para penggiat seni tulisan dalam masyarakat Islam. Seni ini memfokuskan terhadap hasil tulisan yang menggunakan berbagai gaya dan corak dengan menghasilkan rangkaian huruf, kalimat dan ayat yang ditulis secara sistematik, indah dan sempurna dipadukan dengan lukisan. Adapun macam-macam jenis seni khat yang sangat popular penggunaannya sebagai pelengkap hasil karya seni khat lukis, di antaranya adalah seperti *Khat Kufi*, *Khat Naskh*, *Khat Thuluth*, *Khat Farisi*, *Khat Riq`ah* dan *Khat Diwani*.

Sifat-Sifat Seni Khat Lukis

Seni khat lukis sebagai ekspresi jiwa merupakan bentuk-bentuk anatomi seimbang antara satu ide dengan kreativiti yang wujud di atas kanvas. Hal ini dapat menggambarkan sifat dan ciri hasil karya yang telah dilakukan oleh para senimannya. Oleh kerana itu, untuk mengenali lebih mendalam bagaimana sifat-

⁵Abdul Ghani Samsudin (2001), *Seni dalam Islam*, Cet 2, Petaling Jaya: Intel Media, hlm. 3.

sifat seni khat lukis ini dapat disaksikan dan bahkan boleh dirujuk berdasarkan pandangan umum sarjana mahupun menurut kacamata Islam sepertimana gambaran berikut ini:

1. Seni khat lukis dijadikan sebagai ekspresi akan kecintaan dan keindahan seni Islam. Keindahan pula lahir dari kejujuran seni sedangkan sesuatu yang berseni itu hanya dapat dilahirkan melalui kesabaran dan ketekunan para senimannya.
2. Seni khat lukis sebagai tanda pengagungan akan Pencipta. Seni yang dapat mendekatkan diri kepada Allah SWT, maka ciri dan corak seni khat lukis yang telah dihasilkan oleh para pelukis mahupun kaligrafer Indonesia dapat mencerminkan rasa aqidah, akhlak dan syariat mereka.
3. Seni khat lukis dapat melahirkan hubungan baik antara manusia dengan Allah SWT dan dapat menghubungkan keakraban antara sesama manusia dan persekitarannya. Oleh kerana itu ciri seni ini nampak seperti bersahabat antara pelukis dengan peminat seninya.
4. Seni khat lukis dapat mewujudkan jalinan baik antara ajaran dan tamadun Islam. Maka cara ini adalah untuk menghidupkan budaya iman ialah dengan menanamkan dalam hati sanubari kepercayaan kepada Allah SWT dengan baik dan bijaksana dalam menjalankan segala perintah dan meninggalkan segala larangan-Nya.⁶
5. Seni khat lukis dapat menjadikan segala sesuatu yang buruk boleh menjadi baik melalui kreativiti karya seni indah yang telah dilakarkan di atas segala medium.
6. Keindahan seni khat lukis sebenarnya berdasarkan kepada ciri-ciri tersendiri dan unik yang mempunyai ciri berbeza dengan seni lukis bangsa lain kerana keindahannya selain bentuk dan coraknya mengikut selera para senimannya.
7. Seni khat lukis sangat erat kaitannya dengan seni kaligrafi Islam kerana ia merupakan suatu hasil karya yang sering didapatasikan dengan menghiasi bangunan-bangunan Islam seperti madrasah, surau, masjid, pejabat dan lain sebagainya.
8. Seni khat lukis terdiri daripada pelbagai bentuk dan corak yang terjalin dengan keindahan dengan mencakupi lukisan ayat-ayat al-Qur'an, hadis-hadis dan kata-kata hikmat yang dapat menambat hati dan perasaan manusia.

⁶Sidi Gazalba (1977), *Pandangan Islam tentang Kesenian*, Kuala Lumpur: Polygraphyc Sdh. Bhd, hlm. 12.

PANDANGAN ISLAM MENGENAI SENI KHAT LUKIS

Islam merupakan agama yang merangkumi segala aspek kehidupan manusia termasuk bidang seni. Terdapat tanggapan sesetengah pihak bahwa Islam hanya tertumpu kepada aspek ibadah semata-mata maka hal ini perlu di bantah dan diperjelas keadaan sebenarnya. Dimana jiwa manusia yang diciptakan oleh Allah SWT bukanlah hanya untuk beribadat dan beramal semata-mata, sebaliknya cenderung juga kepada perkara-perkara lain supaya membolehkan mereka meringankan beban dan fikiran selain juga ingin memberi ruang kepada tubuh badan bagi menjalankan aktiviti kehidupan sehari-hari.

Adapun ‘hasil seni’ mulai lahir ketika permulaan Allah SWT mengajarkan Nabi Adam AS tentang nama-nama benda yang wujud di alam ini. Ini dikaitkan juga dengan kisah Nabi Daud AS dengan memiliki suara yang sangat merdu dan perkembangan seni suara ini berlangsung terus menerus sehingga ke zaman Nabi Muhammad SAW. Selain itu, Allah SWT juga memberikan isyarat-siyarat tertentu dalam Firman-Nya Q.S. Luqman (31): ayat 27, bermaksud *“Seandainya pohon-pohon di bumi menjadi pena dan lautan (menjadi tinta), ditambahkan kepadanya tujuh lautan (lagi) setelah (kering)nya, niscaya tidak akan habis-habisnya (dituliskan) kalimat-kalimat Allah. Sesungguhnya Allah Mahaperkasa, Mahabijaksana.”*⁷ Isyarat ini dapat di jadikan sebagai manifestasi untuk memperkaya keindahan seni dalam Islam terutama lukisan khat dalam perbagai corak dan bentuknya.

Selain itu, seni khat lukis merupakan salah satu aspek potensial yang dianugerahkan Allah SWT kepada manusia dan terdapat aktiviti tertentu yang dibolehkan dalam Islam selagi ianya tidak berlebih-lebihan atau melanggar batasan-batasan aqidah dan syariat Islam. Apalagi ianya ditambah dengan hiasan khat dalam lukisan yang dihasilkan. Hal ini juga diinginkan agar seni khat lukis ini dapat dijadikan sebagai kesenian hiburan yang Islami, keperluan ini juga dapat menjadi hiburan pelengkap dalam menyalurkan hasil ciptaan seni harus yang menarik dalam peradaban manusia.

Terdapat beberapa pandangan menarik di kalangan tokoh dan sarjana Islam terhadap seni khat lukis ini seperti yang disampaikan oleh *Ismail R. Faruqi* bahawa: *“Tidak seperti kebudayaan-kebudayaan lain yang mengaitkan keindahan sebagai kemewahan, nilai intrinstik yang difahami untuk kepentingan sendiri,*

⁷Al-Qur'an dan terjemahannya (1974), QR. Lukman (31): ayat 27, Jakarta: Departemen Agama RI, hlm. 565.

kesenian Islam menghubungkan keindahan sebagai nilai yang tergantung keseluruhan kesahihan Islam itu sendiri.”⁸

Selain itu ada juga pendapat lain iaitu *“Kaligrafi, dia adalah lukisan huruf, posisinya tidak pernah mandek, bahkan terus berkembang menyusuri waktu. Maka, kita sekarang tidak lagi menulis khat Kufi primitif yang ditulis orang Arab dulu-dulu. Kita telah terbiasa dengan tulisan yang telah banyak berkembang melintasi masa-masa Islam yang saling berganti.”⁹* Kemudian dinyatakan juga oleh Muhammad Sa’ad Haddad dari Mesir dalam Koleksi Karya Master Kaligrafi Islam *“Sesungguhnya aku melukis kaligrafi dan tidak menulisnya.”*

Pernyataan Philip Bamborough dalam *Treasure of Islam* bahawa *“Seni iluminasi adalah jembatan antara seni khat dan seni lukis, walaupun berhubungan dengan khat, seni lukis (di dunia Islam) dianggap seni yang lamban dan kedudukan pelukis tidaklah seranking dengan kaligrafer.”* Kemudian dinyatakan juga oleh Celal Esad Arseven dalam *al-Lauhat al-Khattiyah fi al-Fan al-Islami* bahawa *“Kaligrafi itu seperti lukisan atau musik yang menuntut kesiapan khusus yang tidak boleh diterima oleh semua orang. Di antara seribu kaligrafer Turki, paling-paling boleh kita sebut sepuluh orang yang memiliki keunggulan dalam keindahan kaligrafinya.”*

Kemudian beliau menyatakan juga bahawa *“Kita dapat memastikan, bahwa membentuk seorang kaligrafer lebih sulit daripada membentuk seorang pelukis. Meskipun pelukis telah mencapai tingkat kemampuan, ia takkan sanggup meniru sebuah karya kaligrafi yang indah apabila belum menguasai kaedah penulisan khat yang benar.”*

Sejarah Panjang Seni Lukis Indonesia

Sejarah panjang seni lukis Indonesia yang menjadi muara lahirnya seni khat lukis, ini didasari perkembangan beberapa catatan sejarah, seperti berikut:

1. Ikhtisar Pertumbuhan Seni Rupa Indonesia

Ikhtisar sejarah pertumbuhan seni rupa Indonesia dapat dilihat melalui perincian huraian seperti berikut ini:

⁸Ismail R. Faeuqi (1980), *Islam and Culture*, Kuala Lumpur: Angkatan Belia Islam Malaysia, hlm. 38.

⁹Kamil al-Baba (1983), *Ruh al-Khat al-‘Arabi*, Beirut: Dar al-Ilmi wa al-Malayin, hlm. 18.

- Sejarah Seni Rupa Indonesia dimulai dari zaman prasejarah, yaitu dari zaman Neolitikum awal, atau masa akhir Mesolitikum sekitar 4.000 tahun yang lampau.
- Melalui penelitian para ahli, nenek moyang bangsa Indonesia berasal dari Yunnan di Cina Selatan. Mereka datang ke Indonesia dalam dua gelombang migrasi, yaitu sekitar 2.000 SM dan sekitar tahun 500 SM (pada zaman Neolitikum dan zaman Dongson). Mereka bergerak ke selatan melalui India dan semenanjung Malaya. Mereka mengharungi lautan dengan rakit dan perahu bercadik menuju kepulauan Indonesia.
- Dalam proses perpindahan ini nenek moyang Indonesia membawa kesenian dan hasil budaya mereka. Berbagai tanda temuan budaya dan seni, boleh kita lihat melalui misalnya: *Lukisan goa* dan *Tutup waruga* di Sulawesi Selatan. Nekara perunggu menhir (batu pemujaan) di sebahagian besar Pulau Jawa, Sumatera dan Sumbawa. Batu berhias di Sumatera (Pulau Nias dan Kota Mas-Koto). Lukisan prasejarah di Kotaraja Lembak, Pasemah yang berfungsi sebagai penghiasan kubur, Arca manusia duduk di Gunung Balak-Lampung. Pahatan tutup Waruga di Sawangan, Sulawesi Utara, Pahatan pada Dolmen dan Menhir di daerah Anakalang-Sumba.
- Tradisi pembuatan batu berhias serta lukisan di beberapa daerah Indonesia pada zaman Megalitikum-Neolitikum, dan Mesolitikum di atas, pada umumnya memberi banyak pengaruh pada cita rasa berekspresi para seniman Indonesia sampai sekarang. Antara lain dalam pola bentuk dan gaya seni, demikian juga pada unsur pewarnaan yang bersifat berat dan magik. (Pada umumnya seni rupa di zaman awal ini bersifat neratif (mengandung unsur cerita di dalamnya)).¹⁰

2. Ikhtisar Sejarah Berbagai Ragam Seni Rupa Indonesia +/- 4000 SM sampai kini

Ikhtisar sejarah ini terbahagi menjadi tiga period penting. **Pertama**, *Period Tradisional* yang mencakupi zaman Prasejarah iaitu tercipta hasil seni bernilai tinggi seperti Batu Berhias, Nisan Patung, Menhir, Totem, Peralatan-peralatan daripada Tanah Bakar, Besi dan Perunggu berhias-Gerabah dan Lukisan. **Kedua**, *Period Klasik* yang mengandungi hasil karya seni berupa Relief Batu Candi, Wayang Beber, Lukisan, Ceramik Lok Al-Gerabah, Topeng Muka, Wayang Kulit, Seni Ukir dan Tenunan Lurik mahupun Batik.

Ketiga, *Period Moden/Kontemporeri* iaitu period yang banyak melahirkan pelukis-pelukis ulung dan cemerlang sesuai dengan zaman-zaman tertentu seperti:

- Zaman Raden Saleh (Seni Lukis Romantik/Naturalisme), 1814-1880.

¹⁰Kajian di Muzium Seni Rupa Indonesia DKI Jakarta, Tarikh, 19hb Julai 2009.

- Zaman Moi Indie (Indonesia Jelita).
- Zaman Persagi, 1936-1937.
- Zaman Revolusi, 1937-1949.
- Zaman Sanggar-Seni, 1949-1954.
- Zaman Akademi dan Pengajian Tinggi dari tahun 1954 sehingga kini. Hal ini menjadi factor penting lahirnya beberapa institusi seperti: ASRI/STSRI, ISI Yogyakarta, Bali (Seni Lukis-Patung-Dekorasi), DEKORASI (Ruang dalam-Ruang luar), DESAIN (Grafis Murni-Grafis Terapan), PMSR, Yogyakarta, Bali-AKADEMI PERSTEKTILAN, ITB Bandung 1962 sehingga sekarang (Patung-Lukisan-Grafis), UNIVERSITI (Trisakti-Atmaja-Tarumanegara) dan IKIP (Institut Kepeguruan Ilmu Pendidikan), Solo (Sastera dan Seni Rupa).¹¹

3. Dekad Akademi Seni Rupa Indonesia daripada tahun 1950 sehingga sekarang

Adapun dekad perjalanan penubuhan beberapa akademi seni rupa Indonesia dapat dilihat melalui huraian seperti berikut ini:

- Pada era tahun 1950an, para seniman Seni Rupa Indonesia yang memiliki dedikasi di bidang pendidikan seni, sepakat mendirikan perguruan tinggi seni. Maksudnya agar Seni Rupa boleh diajarkan secara sistematik akademik untuk calon seniman maupun calon sarjana seni rupa.
- Maka lahirlah sejarah baru di bidang seni rupa Indonesia pada tarikh 12hb Januari 1950, berdirilah Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) berkedudukan di Yogyakarta. Para perintisnya adalah Hendra Gunawan, R.J Katamsi, Djajeng Asmoro, kurnadi. Diangkat selaku pengarah adalah R.J Katamsi sedangkan para pensyarahnya antara lain Hendra Gunawan, Rusli, Affandi, Trubus, Abdul Salam dan lain sebagainya. Dalam proses pertumbuhannya ASRI berubah status menjadi STSRI dan ISI. Banyak alumni ASRI/STSRI yang bekerja menjadi pensyarah seperti Nyoman Gunarsa, Aming P. Suwadi, Subroto, Alex Lutfi, Edi sunaryo, G. Sidharta Sugiyo, Widayat, edi Sunarsa, Fajar Si, dan lain sebagainya.
- Pada tahun 1956 di Bandung berdiri juga Fakulti Teknik khusus mendidik guru menggambar, arkitek dan seni rupa. Tahun 1959, Fakulti ini berubah nama menjadi Institut Teknologi Bandung dan jabatan seni rupa di dalamnya dikenal sebagai Departement Seni Rupa ITB. Pensyarahnya antara lain ialah Achmad Sadali, Popo Iskandar, A.D. Pirous, Srihadi Sudarsono, Rita Widagdo yang mendapat didikan terus daripada Ries Mulder seorang ilmuan daripada Negara Belanda.

¹¹Kajian di Muzium Seni Rupa Indonesia DKI Jakarta, *op.cit*.

- Pada tahun 1958, di Jakarta pula berdiri Yayasan Seni Rupa dan Design Indonesia. Pendirinya antara lain ialah Oesman Effendi, Trisno sumardjo dan Zaini.
- Di Solo pada tahun 60an berdiri Akademi Kesenian Surakarta, para seniman dan pendirinya antara lain ialah Dr. Murdowo, Srihadi Sudarsono, O.H. Supono, A.S Budiono, Sudibyo, Jeihan, Remi Silado (Jimmy Tambayong) dan Man.
- Pada tahun 1970 di Jakarta berdiri LPKJ (Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta) dengan pensyarahnya antara lain ialah pelukis Nashar, Srihadi Sudarsono, G. Sidharta, Sugeng. Lembaga ini sekarang berubah status menjadi Institusi Kesenian Jakarta. Di antara Muridnya adalah Sulebar S, Syahnagra Ismail dan Dolorosa Sinaga.
- Di Solo, berdiri pula Jabatan Seni Rupa di bawah naungan FKSS IKIP Negeri Surakarta pada tahun 1966. Disusul kemudian IKIP Jabatan Seni Rupa di Jakarta, di Padang (Sumatera Barat) dan Medan Sumatera Utara. Akan tetapi Institusi Keguruan Ilmu Pendidikan (IKIP) Negeri akhirnya dirubah menjadi Universiti.
- Di Kota Surabaya berdiri AKSES (Akademi Seni Rupa Surabaya) dengan tokoh-tokohnya antara lain adalah Amang Rahman, Nuzurlis Koto, Nunung WS, Krisna Mustajab, Rudi Isbandi dan Daryono.
- Dengan berdirinya berbagai lembaga pendidikan Seni Rupa di Indonesia, system kehidupan belajar mengajar kesenian menjadi semakin dinamis.
- Di Universiti Islam Negeri (UIN) Syarif Hidayatullah Jakarta pula pada tahun 1985 dapat melahirkan satu Lembaga Kaligrafi al-Quran (LEMKA) yang menjadi muara penting dalam melahirkan ramai kaligrafer-kaligrafer di Indonesia.
- Selain itu muncul jabatan-jabatan pendidikan antara lain ialah Seni Lukis, Seni Patung, Seni Grafik, Seni Kriya, Seni Dekorasi, Seni Desain dan sebagainya.
- Kebebasan kreativiti individu juga sangat berkembang, sehingga mencipta berbagai aliran atau gaya seni yang dapat dipertanggung jawabkan secara akademik.¹²

4. Dekad Lukisan dan Sanggar Seni Indonesia

Setelah proklamasi Kemerdekaan Republik Indonesia 17hb Ogos 1945, Jakarta kedatangan tentara pendudukan sekutu yang diwakili Inggeris dengan diikuti tentara Belanda dengan tujuan untuk dapat menduduki kembali Indonesia secara perlahan. Oleh kerana itu, maka pejabat-pejabat pemerintahan Republik Indonesia yang baru mulai bekerja berpindah ke Yogyakarta. Untuk sementara waktu Yogyakarta menjadi Ibukota Republik Indonesia sampai akhir tahun 1949, sehingga diakuinya Kemerdekaan RI oleh Dunia Antarabangsa.

¹²Kajian di Muzium Seni Rupa Indonesia DKI Jakarta, *op.cit.*

Adapun para seniman terkemuka Indonesia yang juga ikut memperjuangkan pengakuan kemerdekaan Bangsa Indonesia antara tahun 1945 – 1949, yang semula berkedudukan di Jakarta, ikut berpindah pula ke Yogyakarta untuk melakukan kegiatan organisasi dan kegiatan kreatif di kota ini. Pada tahun 1946 Affandi seorang pelukis terkenal Indonesia Berjaya mendirikan satu sanggar “Seniman Masyarakat”, yang kemudian namanya diganti menjadi SIM (Seniman Indonesia Muda) dipimpin oleh S.Sudjojono. Sebagai anggota antara lain adalah Affandi, Hendra Gunawan, Sudarso, Trubus, Dullah, Kartono Yudokusumo, Basoeki Resobowo, Rusli, Haryadi, Suwarno, Abdul Salam, Zaini, Trisno Sumardjo, Oesman Effendi, Sasongko, Suparto, Mardian, Wakijan dan Srihadi.

Pada tahun 1947 berdiri juga perkumpulan seniman dengan nama “Pelukis Rakyat” dengan ahlinya yang berpindah daripada SIM antara lain ialah Affandi, Sudarso, Sudiardjo, Trubus, Sasongko, Kusnadi, Sudjono Kerton, Sumitro, Saptoto, Hendra Gunawan, Nasyah, Jamin, Bagong Kusudiarjo, Sholihin, Tarmizi dan Amrus Natalsyah.

Melalui perkumpulan-perkumpulan Seniman mahupun Sanggar-sanggar Seni Rupa inilah yang akhirnya dapat melakarkan sejarah tersendiri dengan banyak melahirkan pelbagai lembaga, sanggar dan bahkan pelukis bermula sejak tahun 1945, di antaranya ialah:

- Tahun 1945 berdiri Pusat Tenaga Pelukis Indonesia (PTPI) diketuai oleh Djajeng Asmoro dengan anggotanya adalah Sindu Sisworo dan Indro Sughondo Prawito.
- Tahun 1945 berdiri Himpunan Budaya Surakarta diketuai oleh Dr. Moerdowo.
- Tahun 1945 berdiri Perkumpulan “Pancaraan Cipta Rasa” di kota Bandung dengan diketuai oleh Barli dan Abedy.
- Tahun 1945 Di Medan berdiri “Angkatan Seni Rupa Indonesia” disingkat ASRI dengan anggotanya adalah Nasyah, Djamin, Hasan Djafar, Hussein, Ismail Daulay.
- Tahun 1946 Di bukit tinggi, Sumatera Barat, berdiri perkumpulan “Seniman Indonesia Muda” (SEMI) dengan diketuai oleh Zarka dan anggotanya A.A. Nawis dan Zanain.
- Tahun 1947 berdiri Pelangi di solo yang di ketuai oleh Sularko.
- Tahun 1948 berdiri Sekolah Menengah Guru Gambar, diketuai oleh R.J Katamsi dan Djajeng Asmoro.
- Pada tahun 1948 banyak pelukis yang semula ikut pindah ke Yogyakarta, kembali ke Jakarta dan mendirikan perkumpulan “Gabungan Pelukis Indonesia” dengan anggotanya antara lain Sutikno, Nasyah Djamin, Handrio, Zaini, Syahril, Nashar, Oesman Effendi dan Trisno Sumardjo.
- Tahun 1952 berdiri perkumpulan “Pelukis Indonesia Muda (PIM) dengan dipimpin oleh G.Sidharta S dan Widayat.

- Tahun 1958 di Jakarta berdiri OSI (Organisasi Seniman Indonesia) dengan tokoh-tokohnya antara lain Nashar, Mizuar, Zaini, Mustika. Markaznya di Balai Budaya Jakarta.
- Tahun 1959 berdiri kumpulan “Sanggar Bambu” dengan dipimpin oleh Sunarto PR yang kemudian digantikan oleh Mulyadi W di Yogyakarta. Anggotanya antara lain Suparto, Irsam dan Sudarmadji.¹³

5. Keterlibatan Pelukis Asing di Indonesia

Pada masa pemerintahan Hindia Belanda di Indonesia, terutama pada abad 19-20, banyak pelukis daripada Eropa yang datang dan menetap di Indonesia. Selain melukis, mereka ini diantaranya bekerja sebagai kaki tangan pemerintahan Belanda, bahkan ada yang menjadi tentara.

Nama-nama yang sempat mengemuka pada latar Seni Rupa Indonesia antara lain adalah Walter Spies, Rudolf Bonnet, Le Mayeur, Arie Smith, Hana Snel, Sayer, Dezentje, Lee Man Fong, Strasscher, Jan Frank, Teo Meiyer, Hofker, Antonio Blanco, Mareka begitu tertarik pada keindahan alam Indonesia, kemudian mengembangkan gaya dan corak lukisan mereka masing-masing yang berbasis kepada teori seni dan estetika pemahaman Barat yang sangat universal.

Warna Dan Corak Seni Khat Lukis Seniman Indonesia

Kreaviti merupakan asas utama dalam menghasilkan seni khat lukis, seniman dan artis mesti memiliki modal ini. Oleh kerana itu, keunggulan seorang seniman khat lukis tidak akan pernah menghasilkan hasil karya terbesarnya kecuali terus berusaha mencipta dan berinovasi agar dapat menghasilkan karya yang berkualiti tinggi.

Keunggulan lain yang juga perlu ada menjadi pelengkap modal seorang seniman khat lukis iaitu perlu memiliki ilmu, syariat, akhlak mahupun termasuk bakat seni, kesabaran dan ketekunan dalam mengelola hasil seni mahupun lukisan. Oleh itu, huraian ini akan semakin indah dan sempurna kalau diperincikan beberapa tokoh seni khat lukis yang selalu bergerak aktif dalam memajukan bidang seni Islam ini. Mereka di antaranya adalah seperti berikut:

1. Jalilan Warna Lukisan Khat AD. Pirous (1933-Sekarang)¹⁴

Nama sebenar beliau adalah Abdul Djalil Pirous dengan mengambil nama ayahnya sendiri Mouna Pirous Noor Muhammad dan ibunya Hamidah, lahir di Meulaboh Aceh 11hb Mac 1933 Masihi. AD. Pirous adalah anak kelima dari enam bersaudara, dikarunia empat orang anak lelaki dan dua orang perempuan.

¹³Kajian di Muzium Seni Rupa Indonesia DKI Jakarta, *op.cit*.

¹⁴Tokoh ini juga mendapat maklumat daripada *kajian tokoh kaligrafi* pada tarikh, 10hb April 2008.

Ayahnya adalah salah seorang ketua kampung di daerahnya dengan memiliki perkebunan getah yang sangat luas. Ibunya pula dikenal sebagai seorang penyulam hias benang emas yang rajin, sulaman tersebut menjadi kerjayanya di samping sebagai suri rumah.¹⁵

AD. Pirous, belajar seni rupa di Universitas Indonesia cabang Bandung (kini ITB), selesai pada tahun 1964 dan terus pengajar disitu. Pada tahun 1969 Pirous belajar seni barat dan grafis di Rochester Institute of Technology New York, Amerika Serikat. Justru di negara Paman Sam inilah jiwanya kembali terpanggil untuk menulis dan menekuni kaligrafi Arab, seni warisan ribuan tahun dari tamadun agamanya yang agung. Panggilan itu muncul pada tahun 1970, dia menyaksikan kaligrafi klasik Timur Tengah dipamerkan di Muzium New York USA. Pelbagai pameran dan seminar yang beliau ikuti di dalam dan luar negara sehingga sekarang. Pelbagai buku dan karya-karya ilmiah telah diterbitkan untuk dinikmati oleh para pelukis mahupun kaligrafer di Indonesia mahupun Nusantara.¹⁶ Beliau pernah menjadi jema'ah hakim Peraduan Menulis Khat ASEAN bersama Hj. Ustaz Hj. Mohd. Yusof bin Abu Bakar dan Ustaz Mustajab bin Shaleen, pada tahun 1406 H/1985 M.¹⁷

AD. Pirous dikenal dengan karya-karyanya bernafaskan Islamik. Pengungkapannya dalam lukisan melalui konstruksi struktur bidang-bidang dengan latar belakang warna yang memancarkan berbagai karakter imajinatif. Dengan prinsip penyusunan itu, pelukis ini sangat kuat sensibilitinya terhadap komposisi dan pemahaman mendalam berbagai karakter warna. Nafas spiritual suatu ketika muncul dalam imajinasi warna terang, saat yang lain warna boleh menjadi redup dan syahdu, sesuatu juga boleh muncul dalam kekayaan warna yang menggetarkan. Sentuhan ragam hias etnik Aceh, yang memuat ornament-ornament atau motif Buraq, juga memberikan nafas sosiokultural Islamik dalam lukisannya. Sebagai puncak kunci nafas spiritual itu, adalah penerapan seni khat yang melafazkan ayat-ayat suci al-Qur'an.¹⁸

Karya-karya lukisan beliau yang lain, pelukis ini sering membangun suasana alam untuk memberikan latar belakang kuat yang berhubungan dengan ayat-ayat al-Qur'an dalam menghasilkan karya lukisannya. Melalui penyusunan bidang-bidang, ruang, warna-warna tertentu, suasana dalam lukisan dapat memantulkan senja secara sempurna, pagi yang jernih ataupun malam yang syahdu. Dengan demikian dapat dikatakan bahwa AD. Pirous juga berjaya mengembangkan seni lukis abstrak yang simbolik. Semua eksploitasi idea, medium dan teknik tersebut akhirnya tidak hanya sekadar menempatkan beliau

¹⁵Mahmud Buchari (1985), *AD. Pirous*, Bandung: Galeri Decenta, hlm. 9-10.

¹⁶Wiyoso Yudoseputro, *et.al* (1991), *Katalog Seni Rupa Modern*, Bandung: Badan Pelaksana Festival Istiqlal, hlm. 24-25.

¹⁷Pusat Dakwah Islamiyah (2005), Brunei Darussalam: Pejabat Ugama Brunei Darussalam, hlm. 9.

¹⁸<http://www.galeri-nasional.or.id/koleksi>., dipublikasi pada tarikh, 15hb Mac 2007 melalui webmaster, dirujuk semula Tarikh, 22hb Januari 2009.

sebagai pelukis seni khat yang pakar, akan tetapi lebih jauh lagi dapat mempertegas pencapaiannya sebagai pelukis spiritual Islamik.¹⁹

Sebelum tahun 70-an, seni lukis khat masih sangat asing di Indonesia. Tulisan kaligrafi Arab masih terbatas pada komposisi huruf untuk ayat suci atau hadits nabi. Huruf-huruf Arab “eklektik” dan warna-warna “abstrak” belum banyak digunakan, apalagi menyisipkan mimitasi (visualisasi makhluk hidup) pada kaligrafi, “makruh” atau bahkan “haram”. Namun tradisi itu pudar, saat seorang seniman yang juga pensyarah seni rupa di Institut Teknologi Bandung (ITB) menyuguhkan karya khatnya dengan huruf Arab eklektik yang kaya nuansa dan warna. Pameran khat tersebut diadakan di Chase Manhattan Bank Jakarta pada tahun 1972.

Sekembalinya dari Amerika, dia mulai memelopori dan memasyarakatkan seni lukis kaligrafi Arab. Pirus memberikan kuliah seni lukis, tipografi, dan kaligrafi bagi mahasiswa ITB serta aktif berpameran di dalam dan luar negeri. Berbagai penghargaan telah diperoleh hingga mencapai gelar profesor seni rupa ITB. Akhirnya dia sukses menjadikan kaligrafi, genre lukisan modern sendiri.

Seni lukis khat baginya adalah sebuah upaya memahami alam yang terbentang di sekitar dan di dalam diri sendiri, dengan segala tanda-tandanya adalah inspirasi yang boleh digali dan disikapi, hingga memunculkan pengalaman spiritual. Budaya dan tradisi Aceh menjadi puncak inspirasi khatnya, tempat di mana ia dibesarkan dalam tradisi yang menjunjung tinggi kaligrafi Islam. Maka lahir karya-karya kaligrafi epik kental akan nuansa kepahlawanan dan perjuangan rakyat Aceh seperti, hikayat perang Sabil Teungku Tjik Pante Kulu, Kisah heroik Teuku Umar, dan untaian manikam syair-syair religi Aceh.

Pirus adalah sosok kaligrafer, akademisi, seniman, dan muslim teladan ia menyatakan *‘Sewajarnya seorang seniman peka pada budaya dan tradisi masa silamnya dan arif menyikapi kebudayaan masa kini.’* Sebuah ungkapan bijak dari A.D. Pirus, Imam seni lukis kaligrafi, yang sudah sepatutnya diteladani. *“Saya tidak mau menghambat dinamika atau dinamic dari kaligrafi, form of kaligrafi itu. Tetapi saya boleh bebas dengan hanya menggambar karakter huruf itu sahaja, ada yang melengkung, ada yang tegak, ada yang ke kiri, ada yang ke kanan, dengan titik, dengan lengkungan-lengkungan yang sangat ekspresif.”* Dan satu pernyataannya yang lain *“Kerana tulisan itu mempunyai dua aspek: aspek komunikatif dan aspek ekspresif....Kedua aspek ini dalam sebuah lukisan saya menjadi satu dan tidak boleh dipisahkan....Keduanya simultan lahir di dalam*

¹⁹<http://www.galeri-nasional.or.id/koleksi>., *op.cit.*

kanvas dan saling mendukung secara struktur.”²⁰ Adapun contoh karya beliau seperti berikut:



Ilustrasi 1 Karya ini merupakan satu koleksi AD. Pirous, lukisan ini menggambarkan ayat-ayat Allah SWT berbunyi (*Fasabbih bismi rabbika al-zim*). Karya dilukis atas kanvas pada tahun 1990 dengan bahan mix media, berukuran 100 sm x 150 sm.²¹

2. Lukisan Khat Tangan Amang Rahman Jubair

Amang Rahman lahir dari pasangan seorang keturunan Arab dan ibunya berasal dari daerah Jambi Kemantren, Buduran, Sidoarjo, Jawa Timur. Sebagai putra ke empat dari 13 bersaudara dalam lingkungan keluarga yang taat beragama, Amang pada masa kecilnya mendapat pengaruh kuat kebudayaan Islam di Jawa yang diperoleh dari cerita maupun petuah dari kakek neneknya, keluarga, masyarakat, lingkungannya maupun kawan seumur dengannya. Pengaruh ini berlanjut terus hingga usia remaja. Dia sangat akrab dengan al-Qur'an, berbagai surau, masjid bahkan suka pula mengunjungi berbagai makam. Karena tertarik untuk berziarah atau menyaksikan nisan cantik yang bertuliskan huruf Arab maupun huruf Jawa yang pada saat itu dianggap menarik dan unik.²²

Beliau lahir di Ampel Surabaya tarikh, 21 November 1931. Ia bersama OH Supono, adalah pendiri Akademi Seni Rupa Surabaya (AKSERA) pada tahun 1967. Ia juga mendirikan Dewan Kesenian Surabaya pada tahun 1971. Mendirikan Akademi Seni Rupa Surabaya (AKESERA), Setiausaha Dewan Kesenian Surabaya (1971), Ketua Dewan Kesenian Surabaya (1984) Wafat di Surabaya Senin, 15hb Januari 2001. Kegiatan lainnya ialah sebagai Pengasuh Yayasan Pendidikan Kesenian Surabaya (sejak tahun 1967). Gaya lukisannya surealisme disebut oleh sebahagian pengamat sebagai monolog dan dialog mistik mengenai pengalaman hidup, harapan, dan pandangan hidupnya. Memasuki usia dewasa pengalaman hidup Amang terus berkembang serta bertambah. Dia mengemari juga berbagai kesenian yang hidup dan tumbuh di Jawa dan Madura seperti

²⁰ AD. Pirous dalam (1955-202), *AD. Pirous: Vision, Faith and Journey in Indonesian Art*. Bandung: Galeri Decenta, hlm. 23.

²¹ <http://www.galeri-nasional.or.id/koleksi.>, *op.cit.*

²² *Kompas*, Ahad, tarikh, 21hb Juni 2009.

wayang kulit, ludruk, berbagai ragam tari, musik maupun berbagai cerita rakyat setempat, termasuk pantun parikan serta syair daerah sama ada dalam bentuk penyampaian lisan maupun tulisan.

Sejalan dengan usahanya memperdalam bidang seni rupa, Amang pun terus menekuni serta mengembangkan wawasannya dibidang kesenian lainnya. Antara lain dengan membaca di perpustakaan, berdiskusi dengan rekan seniman lainnya, dari Surabaya maupun dari kota lainnya di Indonesia, seniman tradisional maupun moden. Kecintaannya dalam dunia kesenian telah dibuktikan olehnya dalam bentuk puisi, penulisan kritik sastra serta karya lukisannya.

Latar belakang yang diawali sejak masa kecil maupun pengalaman religius serta berbagai pengalaman hidupnya sehari-hari telah membangun secara bertahap dan terus memperkaya wawasan Amang Rahman dalam karya lukisannya. Penjelajahan dan pengembaraan ruang kehidupan manusia baik jasmani maupun rohani membentuk alam kesadaran Amang yang dimanifestasikan pada penguasaan ruang kanvas lukisan-lukisannya.

Jejak ini dapat disaksikan pada setiap lukisan Amang, terutama didalam meletakkan obyek serta komposisinya yang esensial iaitu alur horizontal, vertikal dan diagonal. Pilihan obyek utamanya sederhana. Sosok manusia, paling sedikit 2 dan paling banyak 9 figur dalam pola bentuk dan posisinya dilakukan pengulangan. Penampilan unsur warna pada setiap lukisan Amang didominasi oleh pilihan warna biru, hijau, kuning dan hitam dengan nuansa dari keempat warna pilihannya itu. Berlanjut pada efek warna yang menyiratkan cahaya merupakan esensi dari keutuhan tema sentral. Pada penggunaan unsur garis, hampir setiap lukisannya bersifat efisien berupa fungsional malah pada kebanyakan karyanya penampilan unsur garis sebagai maksud bayangan dibangun dengan batas pertemuan kontras warna yang berbeza.

Menurut pengakuannya, Amang lebih puas hati jika menggunakan jari-jarinya termasuk telapak atau punggung tangannya sebagai pengganti brus dan pisau pallet untuk melukis, kadang-kadang menggunakan kain serbet untuk menghapus atau mencampur warna terus ke atas kanvas. Hasil produk kerja seperti itu, menjadikan wajah kanvas tidak kasar, perubahan nuansa warna menjadi halus dan bentuk obyeknya menjadi datar seperti halnya lukisan yang dekoratif dua dimensional.

Karya lukisan Amang didasari oleh keluasan wawasan, aneka ragam pengalaman hidup lahir bathin serta perenungan selaku insan yang beriman Islam telah melahirkan sikap hidup yang bersahaja, arif dan bijaksana dalam menghadapi dan mengatasi kehidupan di dunia fana ini. Beberapa unsur seperti keyakinan terhadap diri sendiri, pengalaman beragama yang kian mempertebal iman Islam, memahami hakekat hidup serta menghayati secara total dalam

berkesenian telah diraih dan direfleksikan pada sebagian lukisannya, khususnya pada karyanya yang non-kaligrafis.²³

Amang berbeza misalnya, dengan Mohamad Ali, dengan Gatut Kusumo, atau Krisna Mustajab, dan OH Supono yang juga suka melawak dan nyele-tuk gaya Suruboyoan. Dan sangat jauh berbeza dengan seorang Budi Darma, seorang intelektual, sasterawan dan akademisi yang serius dan sangat bersungguh-sungguh. Yang pada puncak pencapaian kreatifnya sebagai seorang sasterawan berimpitan dengan puncak karier profesionalnya sebagai pensyarah seperti yang diungkapkannya dalam esei "Laki-laki Putih".

Bagi Amang berkesenian adalah masalah pilihan dan kerananya ia berkonsentrasi kepada obsesi tematik dan masalah estetik ekspresi simbolik lukisannya. Dan kita menemukan corak lukisan yang khas, panorama semesta yang dibuat berlapis dan bertingkat-tingkat sehingga suasana sunyi dan mistik jadi dominan, dengan satu atau beberapa figur ditinggalkan sendiri dalam kesepian dan siksaan rindu di tengah keluasaan kosong, dan satu matahari atau bulan yang menjadi sumber dari keberadaan kerana segalanya jadi tampak ada karena diterangi.

Tehnik yang matang meski tidak akademis kerana dibangun dari kemauan belajar seorang otodidak dan kerja keras tidak kenal lelah. Tapi hal itu jadi lumer kalau kita bertemu dengan Amang di luar studio dan kesuntukannya sebagai pelukis yang gigih dan pantang mundur. Yang bersiteguh mencari ciri khas sehingga lukisannya jadi ikon lukisannya yang langsung merujuk ke diri seorang Amang Rahman Jubair.²⁴ Berikut contoh karya yang sangat unik:

²³Om Amang Rahman Jubair adalah kakak dari ibuku [Rosyidah Awad Jubair], Sumber Data <http://www.tamanismailmarzuki.com/tokoh/amang.html>, Khamis, 13hb November 2008.

²⁴Ditulis oleh Beni Setia dalam www.suarakarya-online.com pada Hari Ahad, tarikh 26hb Februari 2006.



Ilustrasi 2 Karya ini merupakan satu sentuhan tangan Amang yang bertajuk *Only him (Hanya Ia)*. Karya dilukis atas kanvas pada tahun 1995 dengan bahan Cat minyak, berukuran 140 sm x 150 sm.²⁵

Corak Lukisan Khat Didin Sirojuddin AR (1957-Sekarang)²⁶

Nama lengkap beliau adalah Drs. K.Hj. Didin Sirojuddin AR, M.Ag, biasa dipanggil Pak Didin, lahir pada tarikh 15hb Julai 1957 di Desa Karangtawang Kuningan Jawa Barat. Beliau adalah tokoh utama perintis berdirinya LEMKA di Jakarta dan Pondok LEMKA di Kota Sukabumi Jawa Barat. Kerjaya beliau adalah sebagai pensyarah tetap di Fakulti Adab dan Humaniora UIN Syarif Hidayatullah Jakarta. Beliau tidak pernah mengenal kata rehat selain untuk terus menulis, melukis, mendidik dan mengembangkan bakat seni khat yang dimiliki sebagai kelebihan semula jadi.²⁷

Kerjaya beliau yang lain adalah sebagai bekas wartawan majalah *Panji Masyarakat (Panjimas)* tahun 1982-1989 dan sebagai pelukis komik, bakat di bidang seni ini tetap selalu tersalurkan melalui latihan berterusan dengan menulis buku-buku seni khat dan karya-karya lainnya, di samping tetap terus memperdalam lagi keinginannya yang kuat dan gigih untuk memasyarakatkan seni khat ini, dimana ianya tengah disukai oleh ramai kaulah muda. Untuk melengkapi usahanya tersebut pada tahun 1985 beliau mendirikan LEMKA di Jakarta dan disusul berdirinya Pondok LEMKA di Kota Sukabumi pada tahun 1998. Kedua institusi ini menjadi wasilah penting dalam mewujudkan perjuangan beliau untuk mencapai matlamat agung dan mulia dalam memartabatkan seni warisan Islam.²⁸

Bakat yang beliau miliki didukung bakat semula jadi dan disalurkan sebelum bersekolah lagi. Pengetahuan dan pengalaman menulis seni khatnya semakin berputik ketika menjadi pelajar, di Pondok Moden Darussalam Gontor Ponorogo Jawa Timur (1969-1975). Aktiviti beliau dalam bidang seni ini sangat

²⁵ Abdul Hadi, WM *et.al* (1995), *Seni Rupa Kontemporer Istiqlal*, Jakarta: Yayasan Festival Istiqlal, hlm. 41.

²⁶ Written by Drs H Didin Sirojuddin AR, M.Ag on Kamis, 13 November 2008.

²⁷ Didin Sirojuddin (2000), *Seni Kaligrafi Islam*, Jakarta: Logos, hlm. 37.

²⁸ Didin Sirojuddin (2000), *op.cit.*, hlm. 38.

memberangsangkan dengan berbagai aktiviti Pameran, Seminar, Penjurian, Pendidikan dan Pelatihan dalam dan luar negara. Selain beliau pernah menjadi johan Peraduan Seni Khat ASEAN di Brunei Darussalam (1987), juga bergerak aktif dalam berbagai aktiviti penjurian dalam jenis MKQ di Indonesia mahupun ASEAN. Di samping beliau selalu berkeliling daerah hampir seluruh wilayah propinsi di Indonesia untuk terus aktif mendidik, membina, mengisi bengkel dan pelbagai pameran seni khat. Bahkan pada tahun 1999 dan 2005 beliau sempat memberikan pembinaan dalam program pengembangan bengkel menulis seni khat di Brunei Darussalam.²⁹

Selain aktiviti tersebut, beliau juga terus menulis. Berikut adalah contoh-contoh tulisan beliau selama mengembangkan bidang seni khat dan kaligrafi Islam ini, sebagai hasil karya akademik mahupun karya ilmiah iaitu seperti berikut: Buku Seni Kaligrafi Islam, Pelajaran Kaligrafi Islam (2 jilid), Belajar Kaligrafi (7 jilid), Dinamika Kaligrafi Islam (terjemahan Rūh al-Khat al-'Arabī oleh Kamil al-Baba), Belajar Cepat Menulis al-Qur'an (4 jilid), Mewarnai Kaligrafi (8 jilid), Cara Mengajar Kaligrafi Pedoman Guru (terjemahan Silsilatu al-Ta'lim al-Khat al-'Arabī oleh Fauzi Salim Afifi), Mewarnai Kaligrafi (7 jilid), Asah Asuh Huruf Kaligrafi Islam: Himpunan Karya Master Bahan Latihan Kaligrafer Profesional, Koleksi Karya Master Kaligrafi Islam.³⁰

Selain buku, pelbagai kertas kerjapun telah beliau susun di antaranya adalah Disain Pelajaran Kursus Kaligrafi (4 jilid), Tarīq ilā Kitābah al-Insya', Lemka dan Disain Pengembangan Seni Kaligrafi Islam³¹ di Indonesia, Curatcoret Coretcoretan Bukanasalcoret, Disain Latihan Mewarnai Kursus Kaligrafi Terpadu Lemka, Asah Asuh Huruf: Himpunan Karya Master Bahan Latihan Pengajar Lemka, Kaligrafi Arab: Peralihan dari Kūfi ke Naskhi, Membina Kaligrafi Gaya Lemka, Persiapan Menuju MTQ: Kiat Latihan Para Khattat Peserta MTQ, Gores Kalam: Butir-butir Pemikiran Sekitar Pengembangan SKI di Indonesia, Khat Naskhi Keperluan Primer Baca Tulis, SKI di Indonesia Angkatan Perangkatan, Tafsir al-Qalam, Kaligrafi Hitam Putih Didin Sirojuddin AR, Pak Didin Menabur Ombak Kaligrafi, Latihan Melukis Kaligrafi dari Hitam Putih ke Warna-warna, Pengantar Kuliah Seni Islam, Nuansa KI (Kumpulan Tulisan Sekitar Idea-idea Pengembangan SKI di Indonesia), Pelatihan Kaligrafi Menyongsong MTQ.³²

Selain menulis dan melukis, beliau juga memiliki aktiviti penjurian yang telah melibatkan beliau sepanjang beberapa tahun, kegiatan penjurian ini bermula dari tahun 1983-2009, seperti penjurian Lomba Kaligrafi MTQ peringkat Nasional hampir di seluruh Indonesia dan Peraduan Menulis Khat ASEAN di Brunei Darussalam setiap dua tahun sekali. Demikian juga, beberapa aktiviti pameran

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Didin Sirojuddin (2000), *op.cit.*, hlm. 39.

³¹ Seni Kaligrafi Islam akan diringkaskan menjadi SKI, dan Kaligrafi Islam akan diringkaskan menjadi KI.

³² Didin Sirojuddin (2000), *op.cit.*, hlm. 38.

yang telah melibatkan beliau bersama LEMKA sepanjang tahun, dari tahun 1985 sehingga sekarang.³³

Ada beberapa karya tulisan Didin Sirojuddin AR yang dapat dilihat dan dibaca. Hal ini, lebih jelas dapat ditemukan juga tulisan-tulisan beliau bermula dari tahun 1984-1990 sebanyak 13, dari tahun 1991-1995 sebanyak 23 tulisan, dari tahun 1996-2000 sebanyak 16 tulisan, dari tahun 2001-2005 sebanyak 17 tulisan, dari tahun 2006-2008 sebanyak 7 tulisan dan tidak termasuk tulisan pada tahun 2009 dan 2010.

Adapun penjurian melibatkan beliau bermula dari tahun 1983 sebanyak 1 penjurian. Tahun 1986 sebanyak 2 penjurian. Tahun 1987 sebanyak 2 penjurian. Tahun 1988 sebanyak tiga penjurian. Tahun 1989 sebanyak 1 penjurian. Tahun 1990 sebanyak 2 penjurian. Tahun 1991 sebanyak 3 penjurian. Tahun 1992 sebanyak 3 penjurian. Tahun 1993 sebanyak 4 penjurian. Tahun 1994 sebanyak 3 penjurian. Tahun 1995 sebanyak 9 penjurian. Tahun 1996 sebanyak 7 penjurian. Tahun 1997 sebanyak 5 penjurian. Tahun 1998 sebanyak 3 penjurian. Tahun 1999 sebanyak 4 penjurian. Tahun 2000 sebanyak 2 penjurian. Tahun 2001 sebanyak 3 penjurian. Tahun 2002 sebanyak 4 penjurian. Tahun 2003 sebanyak 5 penjurian. Tahun 2004 sebanyak 6 penjurian. Tahun 2005 sebanyak 5 penjurian. Tahun 2006 sebanyak 5 penjurian. Tahun 2007 sebanyak 7 penjurian. Tahun 2008 sebanyak 9 penjurian. “Sebuah lukisan akan memiliki nilai plus dengan penyusupan unsur kaligrafi ke dalamnya. Jika temanya ayat-ayat Alquran, maka nilai plus itu akan terasa semakin agung, karena memancarkan pesan-pesan suci yang dalam yang dapat dijadikan bahan renungan, baik oleh pelukis maupun orang lain yang jadi peminatnya.” Berikut contoh karya beliau yang sempat dirakam oleh penulis iaitu:



Ilustrasi 3 Karya lukisan khat Didin Sirojuddin A.R, bertulis seni khat Thuluth (separoh bulatan) dan Kūfi (tengah). Karya ini tersimpan di Bayt al-Qur'an dan Muzium Istiqlal TMII, Jakarta Timur Indonesia.³⁴

³³ *Ibid.*, hlm. 39.

³⁴ Kajian di bilik Karya-karya Seniman Lukis dan Khat Indonesia di Muzium Istiqlal, Taman Mini Indonesia Indah (TMII) Jakarta Timur Indonesia. Dirakam pada tarikh, 16hb Julai 2009.

3. Lukisan Khat Abstrak Hatta Hambali³⁵

Hatta Hambali dilahirkan di Sengkang Kabupaten Wajo Propinsi Sulawesi Selatan, beliau dilahirkan pada tarikh, 8hb Ogos 1949. Beliau memiliki bakat seni lukis dengan dipadukan seni khat yang unik dengan dilukis bersusun. Menamatkan pendidikan seni rupa di Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) Yogyakarta pada Tahun 1970. Akademi perguruan tinggi seni rupa ini dapat mendidik para seniman mahupun khattat untuk menciptakan hasil lukisan dan khat yang lebih sistematik dengan berdasarkan system akademik yang sengaja dipersiapkan untuk melahirkan ramai seniman Indonesia berkualiti dan berkuantiti dengan ciri dan sifat seninya lebih bebas, kreatif, individual, moden dan kontemporer dengan membebaskan, mengolah bentuk alat bantu yang lebih kreatif dan inovatif.

Pengalamannya yang tidak berbelah bagi dalam mengikuti berbagai pameran seni lukis dan lukisan khat. Antara pameran yang beliau sertai ialah pada tahun 1991 sehingga 1995 menyertai Pameran bersama di Departement Pendidikan dan Kebudayaan (Depdikbud) Gambir Jakarta Pusat, Pameran di Gedung BUKOPIN Jakarta, Pameran di Taman Ismail Marzuki (TIM) Jakarta, Pameran di Hotel Hilton Jakarta dan Pameran di Dewan WTC Jakarta.

Pada tahun 1969 beliau meraih satu penghargaan yang sangat bernilai dalam hidupnya iaitu *Wendy Sorensen*, di New York Amerika Serikat. Hatta Hambali memiliki ciri tendensi dalam menghasilkan lukisan berbentuk dekoratif dimana lukisan dari hasil sentuhan brusnya halus sekali. Adapun karya-karya yang sangat menakjubkan iaitu "*Di atas langit masih ada langit*" (1995), dengan bahan lukisannya cat minyak di atas canvas 95 x 145 cm. "*Basmalah*" (1995), dengan vahan lukisannya cat minyak di atas canvas 90 x 100 cm.

Pada prinsipnya bahawa ilmu ijtihad kreativitas memang tidak pernah ditutup. Setiap pembaharuan dari hasil daya kreatif pada hakekatnya meninggalkan sesuatu yang sudah mapan, sedangkan matahari berpusing dan zaman berjalan selalu menampilkan sesuatu yang baru. Hatta Hambali mengemas kaligrafinya dalam bentuk huruf yang terdiri dari riben panjang. Riben yang berupa huruf itu dilukis semi realis sehingga menjadi suatu yang otentik. Beliau berdomisili di Pasar Seni Ancol, Blok B No. 18 Jakarta Utara, Propinsi DKI Jakarta Indonesia.³⁶

Hal ini semua menjadikan lukisan khat yang menggunakan media cat minyak di atas kanvas semakin rancak. Di samping itu Amri Yahya mencoba bereksperimen dengan media batik. Muncullah nama-nama lain seperti Ahmad

³⁵Sumber daripada apakabar@clark.net, dirujuk semula pada Hari Sabtu, tarikh 5hb April 1997, Pameran Khazanah Seni Lukis Indonesia, owner-indonesia-s@indopubs.com, Kompas Online, Ahad tarikh, 6hb April 1997.

³⁶Abdul Hadi, WM *et.al* (1995), *op.cit.*, hlm. 83.

Sadali, Syaiful Adnan, kemudian disusul pula oleh Abay D. Subarna, Yetmon Amier, Hendra Buana, Sattar, Chusnul Hadi, dan lain-lainnya. Menurut Soedarso Sp, seni lukis khat muncul setelah ada seni lukis abstrak, tidak ada gunung, pokok dan langit, yang ada hanya garis, warna, tekstur dan lain sebagainya. Di atas itu khat dilukiskan yang tentu sahaja isinya disesuaikan dengan latar-belakang yang berupa lukisan abstrak itu untuk menjadi sebuah sajian komposisi yang sangat padu. Disinilah imajinasi diberi ruang seluas-luasnya untuk menemukan nilai yang sangat berharga. Berikut contoh karya beliau yang paling menarik dan unik untuk dikoleksi seperti berikut:



Ilustrasi 4 Contoh seni khat lukis bertulis *Dua Kalimat Shahādah* dan *Bismillāhi al-Rahmāni al-Rahīm*. Hasil karya Hatta Hambali (salah seorang pelukis khat Indonesia) dengan penuh artistik di atas kanvas 90 sm x 100 sm dengan menggunakan kanvas dan cat minyak.³⁷

Lukisan Khat Batik Amri Yahya

Beliau lahir di Palembang pada tarikh, 29 September 1939. Mendapat asas pendidikan terakhir seni beliau adalah di Akademi Seni Rupa (ASRI) I pada tahun 1961 dan berlanjutan di Akademi Seni Rupa (ASRI) II di Propinsi Yogyakarta pada tahun 1963. Kemudian melanjutkan pendidikannya di Seni Rupa IKIP Yogyakarta pada tahun 1971. Pelukis papan atas Indonesia yang tinggal di Yogyakarta, Prof Dr H Amri Yahya, 10 hingga 13hb Julai 2002 telah menampilkan karya kaligrafinya dalam "Promosi Dagang dan Pameran Seni Islami" di Gedung JHK Kudus. Ada lima lukisannya yang telah dijual dengan harga Rp 10 juta hingga Rp 50 juta.

Kenyataan harga kaligrafi Amri mahal, itu bukan sesuatu yang baru. Namun yang menjadi istimewa, dalam promosi dan pameran yang diselenggarakan oleh Ikatan Persaudaraan Haji Jamiyyatul Hujjaj Kudus itu adalah kepastian akan kedatangan perupa tersebut. Dengan demikian dari kegiatan tersebut, diharapkan para perupa pemula dan pelukis muslim lainnya bisa menimba ilmu daripadanya. Amri pula menyatakan bahasa "*Saya menganjurkan kepada pelukis, khususnya pelukis muslim, untuk memanfaatkan kaligrafi Islami dan menyambut baik pergeleran seperti ini*".

³⁷Abdul Hadi, WM *et.al* (1995), *op.cit.*, hlm. 83.

Pemeran seni Islami dengan penonjolan pada seni kaligrafi, menurutnya lagi *dapat kelihatan jelas berpengaruh positif dalam memantapkan eksistensi seni khat lukis dan memperkaya khazanah tamadun Islam. Kaligrafi ataupun lukis, jelasnya, memiliki relevansi dengan syiar Islam. Kerana materi yang ditulis, biasanya diambil daripada sumber ke-Islaman dan tradisi kaum muslimin seperti ayat-ayat al-Quran, Hadith, do'a-doa dan kata-kata hikmah.*

Pameran tunggalnya yang paling akhir berlangsung ialah pada tahun 1991 di Bontang dan Samarinda Propinsi Kalimantan Timur. Kemudian antara tahun 1991-1994 banyak mengikuti Pameran Seni Rupa MTQ Nasional Yogyakarta, Festival Istiqlal I Jakarta, Islamic Cintemporary Work of Art di Holiday Inn Singapura, Wax Resist Art Edwin's Gallery Jakarta, International 1 Fine Art Exhibition Shangrila Hotel, Jakarta. Kaligrafi, papar Amri, mulai dikenal luas di Indonesia ketika pada 1970-an Prof Drs Ahmad Sadali (almarhum) dan Prof Drs AD Pirous mengangkatnya ke permukaan sebagai *subject matter* seni rupa.³⁸

Khat lukis mulai popular di kalangan perupa dan masyarakat Indonesia ketika berlangsung MTQ Musabaqah Tilawah al-Qur'an (MTQ) XII di Semarang pada tahun 1979. Dalam MTQ ini diselenggarakan pula pameran kaligrafi kebangsaan yang dimotori oleh Joop Ave dan pameran serupa masa Mukhtar Media Massa Islam Sedunia di Jakarta pada tahun yang sama. Dalam perkembangan tersebut maka sederet perupa kaligrafi kemudian bermunculan. Antara lain Amang Rahman, AR Dompou, Syaiful Adnan, Abay D. Subarna, Firdaus Alamhudi, Hendra Buana, dan Yetmon Amier. Adapun pelukis dari negara Malaysia dan Singapura, juga muncul beberapa pelukis kaligrafi kerana beberapa pameran yang telah dilaksanakan tersebut.

Oleh kerana itu pada masa-masa yang akan datang, bentuk-bentuk khat yang menjadi milik pribadi para pelukisnya perlu semakin digalakkan untuk dipamerkan, agar dapat menemukan kepribadian dalam khat itu perlu perjuangan dan pencarian kreatif yang tidak kenal kata letih. Rasa taqarrub kepada Allah SWT boleh menjadi spirit dan pendorong kerana menorehkan khatnya yang tidak lain hanya sebagai tanda-tanda cinta kepada Allah SWT dan ayat-ayat-Nya.

Sebagai hal yang penting untuk dijadikan bahan renungan, maka dapat melahirkan karya seni dalam bentuknya yang baru yang berangkat daripada adanya kepekaan estetik yang dimiliki. Apabila tidak lahir hal tersebut daripada getar tali-temali rasa yang paling dalam, maka hasilnya tidak akan menyentuh kepada peminat seninya. Tetapi, bila benar-benar lahir daripada getaran estetik tersebut dan kemudian dicelup dengan sibghah (celupan) Allah SWT, maka jadinya akan menjadi lukisan khat yang punya daya pesona tinggi tiada bosan-bosannya mata memandang.

³⁸Abdul Hadi, WM *et.al* (1995), *op.cit.*, hlm. 42.

Adapun karya-karyanya yang sangat populer beliau ialah *Khusnul Khatimah* (1995), dengan bahan batik berukuran 125 x 175 cm. *Ulul Al-Bab* (1995), dengan bahan menggunakan kanvas dan cat akrilik dengan ukuran 125 x 175 cm.³⁹ Salah satu contoh karya Amri Yahya di atas kain batik, yaitu:



Ilustrasi 5 Lukisan seni khat Naskhi yang mengandung tulisan *Subhanallah wa al-hamdulillah wa lā ilāha illā Allāh wa lā hawla wa lā Quwwata illā bi Allāh wa Allāhu Akbar* dengan latar belakang corak batik, hasil karya Amri Yahya berasal dari Palembang dan menetap di Yogyakarta, karya ini tersimpan dalam Muzium Istiqlal. Karya seperti ini boleh dijadikan sebagai studi perbandingan bagi para pelajar yang mengunjungi Bayt al-Qur'an dan Muzium Istiqlal ini di TMII Jakarta.⁴⁰

Betapa dalam lukisan kaligrafi Islam, seorang Pelukis dapat menemukan kebebasannya menuangkan imajinasinya melalui nuansa-nuansa warna yang kaya-raya, bahkan dapat menemukan pula bentuk-bentuk huruf Arab model baru yang berbeza dengan kaidah-kaidah penulisan yang telah baku yang senantiasa ada sehingga tidak mustahil bila sesekali terdengar kata yang menyatakan bahwa munculnya bentuk-bentuk huruf Arab dalam bentuk dan temuan baru adalah bentuk penyimpangan dan kejanggalan kerana tidak sesuai dengan qaidah yang ada.

Selain itu, dalam seni khat lukis, para pelukis berupaya menuangkan pengalaman spiritualnya dalam bentuk yang estetik seutuh mungkin. Ahmad Sadali tidak hanya menuliskan ayat-ayat al-Qur'an, lebih daripada itu ia memadukan ayat itu dengan pengalaman spiritualnya dalam tekstur dan warna hasil renungan yang mendalam, seakan-akan warna dan tekstur itu abstraksi estetik dan batin sang Pelukis. Amri Yahya pula menorehkan khatnya di atas komposisi warna yang kadang ceria, tetapi pada saat yang lain dengan warna yang kelim biru kehijauan yang melukiskan kedalaman pengalaman ruhaninyadi atas batik.

Tidak kalah pentingnya pula upaya pelukis menemukan bentuk khat yang spesifik milik AD. Pirous misalnya, selain ia menggunakan khat yang seperti dikembangkan dan khat Maghribi, ia juga berangkat dari khat yang bernuansa lokal, Aceh. Tetapi yang khas penemuan Pirous ialah bentuk hurufnya

³⁹ Abdul Hadi, WM *et.al* (1995), *op.cit.*, hlm. 42.

⁴⁰ Dirakam di Bayt al-Qur'an, Taman Mini Indonesia Indah (TMII), Jakarta Timur, pada tarikh, 16hb Julai 2009.

yang ekspresif yang sangat jelas sekali sosok kepribadiannya sebagai pelukis dan penulis.⁴¹

Kesimpulan

Sebagai kesimpulan, dapatlah didirenungi bahawa Islam adalah agama yang tidak mengharamkan kesenian dengan ketentuan-ketentuan tertentu, bahkan sangat menggalakkan manusia untuk berhibur atau menenangkan fikiran asalkan aktiviti-aktiviti kesenian tersebut tidak melanggar batas-batas syariat Islam yang telah ditetapkan dan bahkan dapat menjadi wasilah untuk melakukan amal ma'ruf dan nahi mungkar dan semikian pula dengan seni lukisan khat yang boleh dijadikan sebagai médium untuk berdakwah.

Kesenian boleh dijadikan sebagai media untuk mengajak manusia supaya mengagungkan kebesaran Allah SWT dan menyeru manusia supaya melakukan kebaikan dan mencegah daripada melakukan perbuatan kejahatan. Seni khat, seni bina dan bahasa mahupun kesusasteraan merupakan cabang-cabang penting kesenian yang ada dalam Islam dan perlu diperkembangkan. Justeru itu perlu adanya usaha untuk mempertingkatkan kemahiran seni yang cantik dan indah tersebut berdasarkan keupayaan dan kreativiti dan inovasi umat manusia khususnya para penggiat seni dan seniman Islam dengan berpandukan al-Qur'an dan al-Hadith sebagai titik tolak dalam menerapkan konsep kesenian yang Islam.

Perkembangan seni khat lukis di Indonesia pada hakekatnya, dapat dijadikan sebagai lukisan khat yang dijadikan sebagai ungkapan rasa religius seorang pelukis ke atas kanvas dengan bentuk huruf dan permainan warna yang mencerminkan kepribadian dan kedalaman jiwa pelukisnya. Penghayatan yang sepenuhnya terhadap huruf-huruf yang hendak digoreskan, penguasaan terhadap bidang dan warna benar-benar memancar dari suatu konsep penciptaan yang utuh. Seni khat lukis yang bermutu tinggi akan mampu membawa penikmatnya pada kesadaran transedental bahwa diatas dikehidupan ini, ada yang sangat dekat dan akrab dengan diri, yang rahmat-Nya selalu mengalir tiada henti, iaitu Allah SWT.

Bibliografi

Al-Qur'an dan Terjemahannya (1986), Jakarta: Departemen Agama Republik Indonesia.

Abdul Gani Samsudin, dkk. 2001. *Seni dalam Islam*. Petaling Jaya: Intel Multimedia and Publication.

⁴¹KH. D. Zawawi Imron, disampaikan dalam diskusi pendukung Pameran seni visual Post-Kaligrafi 'Kalam & Peradaban', tarikh, 7hb Julai – 5hb Ogos 2007, dirujuk semula Rabu, 12hb Mac 2008, Thema: 'Lokalitas & Seni Kaligrafi di Indonesia' Jogja Gallery, Yogyakarta, Sekitar Pencarian Bentuk dalam Kaligrafi.

- Abdul Karim Husein. 1971. *Khat seni kaligrafi: Tuntunan menulis halus huruf Arab*. Semarang: Menara Kudus.
- Ali Akbar. 1995. *Kaedah menulis kaligrafer dan karya-karya master*. Cet. III. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- C. Israr. 1985. *Dari teks klasik sampai ke kaligrafi Arab*. Jakarta: Yayasan Masagung.
- Didin Sirajuddin, AR. 1985. *Seni kaligrafi Islam*. Jakarta: Pustaka Panjimas.
- Didin Sirajuddin, AR. 1995. *Sekeliling kaligrafi*. Seni Kaligrafi al-Quran dan Usaha Pengembangan di Indonesia. Jakarta: LEMKA UIN Syarif Hidayatullah.
- Fauzi Salim Afifi. 2002. *Cara mengajar kaligrafi, pedoman guru*. Terjemahan. Jakarta: Darul Ulum Press.
- Hashim Muhammad al-Baghdadi. 1381 H/1961. *Qawa'id al-khat al-Arabi*. Baghdad: Wizarat al-Ma'arif al-Iraqiyyah.
- Isma'il Raji al-Faruqi dan Lois Lamy` al-Faruqi. 1986. *The cultural atlas of Islam*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Ismail Hamid. 1985. *Peradaban Melayu dan Islam*. Kuala Lumpur: Fajar Bakti.
- Kamil Baba. 1992. Terj. Didin Sirojuddin, AR. *Dinamika kaligrafi Islam*. Jakarta: Darul Ulum Press.
- Kamus besar bahasa Indonesia*. 1988. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia.
- Kamus Dewan (edisi baru)*. 1989. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Manja Mohd. Ludin, A. Suhaimi Hj. Mohd. Nor. 1995. *Aspek-aspek kesenian Islam*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Mustafa Haji Daud. 1997. *Al-Quran sumber tamadun Islam*. Kuala Lumpur: Jabatan Kemajuan Islam Malaysia (JAKIM).
- M. Quraish Shihab. 1996. *Wawasan Al-Quran*. Bandung: Mizan.
- Nik Hassan Suhaimi. 2000. *Kesenian Melayu: Roh Islam dalam Penciptaan*. Mohd Taib Osman Etal (ed), *Tamadun Islam di Malaysia*.
- Sayyed Hussein Nasr. 1987. *Spiritualitas dan seni Islam*. Bandung: Mizan.
- Sayyed Qutb. 1979. *Petunjuk Sepanjang Jalan*. Kuala Lumpur: El-Ikhwan Enterprise.
- Seni rupa Islam Malaysia tradisional dan sezaman*. 1991. Kuala Lumpur: Departemen Kesehatan.
- Syahrudin. 2004. *Kaligrafi al-Qurān dan metodologi pengajarannya*.

Sidi Gazalba. 1977. *Pandangan Islam tentang kesenian*. Kuala Lumpur: Pustaka Antara.

www.google.com. *Kesenian Islam dalam Negara*. jam. 12.27. Tanggal, 9 Januari 2009.

Muzium Kesenian Islam Malaysia. Jalan Lembah Perdana. Kuala Lumpur.

Muzium Bayt al-Qur'an, Taman Mini Indonesia Indah (TMII), Jakarta.

Kesenian Melayu Islam : Jiwa Islam Dalam Pengkaryaan

*Nik Hassan Shuhaimi Nik Abd. Rahman**

*Zuliskandar Ramli***

*Othman Md. Yatim****

*Ros Mahwati Ahmad Zakaria*****

*Wan Salleh Wan Ibrahim******

Abstrak

Kesenian Melayu Islam akan memfokus kepada konsep kesenian Islam dan siapa Melayu Islam serta penghasilan seni. Umumnya kesenian dilihat sebagai salah satu ciptaan manusia dan memiliki ekspresi penciptanya, dan segala bentuk hiasan dan kadangkala mengambil kira fungsinya. Antara aspek kesenian ialah seni khat, seni ukir, seni bina, seni tekstil, seni tembikar, seni lakon, seni tari, seni muzik, seni mempertahankan diri dan lain-lain. Untuk melahirkan kesenian, seorang pencipta harus memiliki kemahiran, keahlian, daya kreatif, daya pemikiran berbentuk seni dan pengetahuan tentang alam dan kehidupan. Pengertian dan kedudukan seni Islam yang diperkataan oleh sarjana Islam mentafsirkan kesenian Islam dari sudut ciri, bentuk, tema, sumber, tempat asal, jenis, tarikh dicipta dan penciptanya serta asal usul dan perkembangannya. Kesenian Islam yang disentuh adalah karya kesenian Islam di Malaysia yang dilahirkan oleh Melayu Islam di Malaysia. Melayu Islam adalah mereka yang bertutur dalam bahasa Melayu, mengamal adat istiadat Melayu dan beragama Islam. Dalam konteks ini etnik tidak diambil kira dalam menentukan seseorang itu Melayu atau bukan Melayu tetapi beragama Islam. Kesenian Islam pula terdiri daripada kesenian tampak dan kesenian tidak tampak termasuk nyanyian, zikir dan lain-lain. Kesenian Islam dapat didefinisikan sebagai seni yang melahirkan konsep tauhid dan berakal budi Islam dan tidak meniru ciptaan Allah dan menerima pantang larang menggambarkan (tawsir) figura manusia dan haiwan.

Kata Kunci: Kesenian, kesenian Melayu Islam, Jiwa Islam.

* Beliau merupakan pensyarah dan Profesor Emeritus di Institut Alam dan Tamadun Melayu (ATMA) Universiti Kebangsaan Malaysia.

** Beliau merupakan Pegawai Sains di Institut Alam dan Tamadun Melayu (ATMA) Universiti Kebangsaan Malaysia.

*** Beliau merupakan pensyarah dan Profesor di Jabatan Sosio Budaya Melayu, Akademi Pengajian Melayu, Universiti Malaya.

**** Muzium Seni Islam.

***** Beliau merupakan pensyarah di Universiti Teknologi Mara.

Abstract

Malay Islamic arts will focus on the concept of Islamic arts and who is Islamic Malay and also the creation of arts. Generally, arts is regarded as human creation and contains the expression of the artists, and all types of decorative motifs will take into consideration their functions. Among the aspects of arts are calligraphy, architecture, textile, pottery, theatre, dance, music, self-defence and etc. To create art, a creator must possess the ability, professionalism, creative power, artistic ideas and knowledge about nature and life. The meaning and the position of Islamic arts discussed by Islamic scholars define Islamic arts from the aspects of types, shapes, themes, sources, origin, typology, date of creations, and the creator in terms of origin, and development. Islamic arts discussed are arts created in Malaysia by the Islamic Malays. Islamic Malays speak Malay language, practice Malay adat and traditions and a Muslim. In this context, ethnicity is not taken into account in defining whether an individual is a Malay or non-Malay but a Muslim. Islamic arts consist of visual arts and non-visual arts including songs, zikir and etc. It can be defined as the arts that create tauhid and Islamic thoughts and never copy Allah's creation and aware of what is forbidden such as creation of figures of humans or animals.

Keywords: Art, Malay Islamic Art,

Pengenalan

Kesenian boleh ditafsir sebagai hasil ciptaan manusia dan memiliki nilai estetika dalam kepengarangannya (*composition*), pernyataannya (*expression*) dan hiasannya yang paling menonjol atau dominan, dan biasanya mengambil kira aspek kegunaannya. Kesenian meliputi seni halus atau seni utama dan seni kecil yang menekankan aspek kegunaan. Penciptaan semua jenis seni meliputi seni khat, seni ukir, seni bina, seni tekstil, seni tembikar, seni lakon, seni tari, seni muzik, dan seni mempertahankan diri (silat) memerlukan kemahiran, keahlian, daya kreatif, daya pemikiran dan pengetahuan berhubung dengan alam dan kehidupan.

Beg mengemukakan pendapat dan secara ideal seharusnya seni Islam melahirkan konsep tauhid, tetapi dari segi amalan, adakah kesenian Islam sentiasa menyampaikan perutusan tauhid?¹ menjelaskan :

"An art becomes "Islamic" when it expresses the world-view of the muslim. An Islamic art may also be defined as an art which is the product of the genius of Muslim artist and artisan; or it could be an art which is conceived by a Muslim mind, but the artist employed the object d'art are not necessarily Muslim."

¹ M.A.J. Beg (penyt.) (1981), *Fine Arts in Islamic Civilisation*, Kuala Lumpur: Perpustakaan Negara Malaysia, p. 2.

Beg juga mengkategorikan ciri Islam berdasarkan akal budi (*mind*) ataupun *world-view* yang ada dalam diri seniman ataupun artisan Muslim.

Seni tiga dimensi mengikut fahaman seni tampak Barat tidak wujud dalam kesenian Islam. Ismail al-Faruqi² menerangkan:

“... jika seseorang meneliti sesuatu hasil kesenian Islam, seperti permaidani, seni tulisan khat, ataupun seni bina, akan ketara kepadanya sesuatu daya bentuk yang berterusan, sambung-menyambung tiada akhirnya.”

Hadis Nabi yang bermaksud, *“Malaikat tidak masuk ke rumah yang berhias gambar anjing.”* Mengikut al-Nawawi, pengertian *tawsir* hanya terbatas kepada gambaran haiwan yang dilukis secara hidup dan naturalis gaya Barat. Sebaliknya tidak menjadi larangan (tabu) memetik imej alam: pohon, gunung, tanah, atau ciptaan kehidupan lain bagi menghiasi permaidani, tekstil, dan sebagainya, sebagai perhiasan yang dipakai, bukan niat pemujaan, maka adalah wajar manusia meminjam dan mengekalkan keindahan.

Daun, pucuk atau sulur juga merupakan motif yang tidak dapat dipisahkan dalam ragam hias. Motif yang dimaksudkan ialah pucuk rebung dan sulur bayung. Selain berfungsi sebagai bahan makanan dan untuk membuat alat perkakas, unsur alam tumbuh-tumbuhan juga dikaitkan dengan konsep keindahan.

Motif pucuk rebung ialah buluh muda atau anak buluh. Buluh merupakan bahan penting bagi masyarakat Melayu sejak zaman prasejarah. Ia dijadikan bahan untuk perlindungan dan kelengkapan seperti membuat rumah, kenderaan (rakit), alat menangkap ikan, alat memburu binatang, senjata, dan lain-lain. Buluh juga dijadikan bahan pemikiran falsafah bagi menyampaikan amanat dan ajaran seperti “untuk melentur buluh biar dari rebung” atau “seperti aur dengan tebing”.

Penciptaan seni, menjadi perhiasan dalam kehidupan manusia Muslim. Yang menyedari “kebenaran” keikhlasan dan kesungguhan abadi, *“... seni semata-mata keindahan tetapi kosong daripada kebaikan/kebenaran, adalah seperti kilasan cahaya yang berkilauan sedetik tetapi menghilang”*.³

Mengikut landasan tersebut, kita melihat dan menilai kewujudan dan perkembangan seni setelah memasuki era tamadun Islam yang menggabungkan *deen* kebenaran (Islam). Dalam konsep seni tampak Islam, Beg merumuskan ciri penting berkait dengan konsep keindahan dalam karya manusia.⁴ Ciri ini terlihat dalam semua aspek seni tampak (termasuk seni bina dan kraftangan Islam) berhias tiga unsur (motif) dasar, iaitu:

² Ismail R. Faruqi (1984), *Islam dan Kebudayaan*, Bandung: Penerbit Mizan.

³ M.A.J. Beg (penyt.) (1981), *op. cit.*, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

1. Awan larat organis-vigetal; flora dan fauna.
2. Geometric-abstrak.
3. Kaligrafi-seni khat.

Kesenian Islam membuktikan kaitan antara jiwa umat Islam yang mencipta karya seni dengan keislaman dan hasrat atau pernyataan yang penting dalam kesenian Islam bukan pernyataan. Yang penting dalam kesenian Islam bukan pernyataan ego atau watak individu. Ini sangat berbeza daripada pernyataan dalam seni rupa Barat. Faktor utama dalam kesenian Islam adalah hakikat serta wujudnya perhubungan antara nilai seni dengan nilai rohaniah.

Tentang Melayu Islam pula, di alam Melayu penduduknya majoriti adalah rumpun Melayu yang di dasarkan kepada bahasa proto mereka iaitu Austronesia. Rumpun Melayu terbahagi kepada pelbagai etnik atau puak seperti Jawa, Madura, Banjar dan lain-lain. Penduduk Melayu ini tersebar dari Madagaskar ke Lautan Pasifik, ke Taiwan dan Vietnam.⁵ Yang dikatakan Melayu Islam adalah yang didefinisikan oleh Perlembagaan Malaysia iaitu seseorang yang beragama Islam, bertutur dalam bahasa Melayu dan mengamal adat istiadat Melayu.⁶ Maka sesiapa sahaja yang memenuhi kriteria tersebut adalah Melayu Islam di Malaysia. Seni Melayu Islam adalah hasil seni ciptaan Melayu Islam tersebut.

Ragam Hias

Salah satu aspek kesenian Islam ialah ragam hias. Ragam hias adalah proses penciptaan atau pembentukan. Ia berkait dengan reka bentuk, reka bentuk asas atau reka bentuk fungsional dan reka bentuk hiasan (*ornamental design*).⁷ Reka bentuk asas didasarkan pada aspek fungsi gunaan dan reka bentuk hiasan ditekankan pada aspek estetika. Kedua-dua aspek ini mesti ada dalam penciptaan seni tampak.

Ragam hias geometri biasanya berbentuk poligon iaitu jalinan bentuk segi tiga, segi empat, segi lima, atau segi banyak. Ia mencerminkan kreativiti seniman Islam atau menyatakan ketrampilan dalam bidang geometri dan matematik. Ragam hias ini dapat ditampilkan secara dua dimensi mahupun tiga dimensi seperti dalam Maqarnas. Dari tema, hiasan ini memperlihatkan bentuk alam seperti motif tumbuh-tumbuhan. Terdapat juga bentuk abstrak yang lebih diutamakan, tetapi gabungan bentuk alam dan abstrak ditampilkan sering pula dipadukan dengan kaligrafi.

Ragam hias Maqarnas terdapat dalam seni bina Islam yang berbentuk seperti sarang lebah.⁸ Maqarnas merupakan ragam hiasa yang kompleks dan matematik, karya menuntut pengetahuan ilmu fizik yang tinggi. Ia amat kompleks, terbentuk daripada pengulangan unsur bentuk prisma, segi tiga, dan berbagai-bagai susunan

⁵ Nik Hassan Shuhaimi Nik Abd. Rahman et. al. (penyt) (2011), *Alam Melayu : Satu Pengenalan*, Bangi: Institut Alam dan Tamadun Melayu , Universiti Kebangsaan Malaysia, h. 10.

⁶ *Ibid.*, h. 11.

⁷ F.N. Nation (1956), *Ceramic*, London: Addison-Wesley, p. 10.

⁸ *Ibid.*, h. 10.

yang diatur, dengan menghasilkan komposisi daripada unsur tersebut. Maqarnas merupakan ragam hias pada bahagian mahkota tiang dan bahagian langit-langit atau langit-langit mihrab atau kubah. Bahan yang digunakan untuk ragam hias ini terdiri daripada tembikar, kayu dan lain-lain.

Ragam hias seni khat digunakan oleh masyarakat Islam dalam bentuk tumbuh-tumbuhan dan ada kala seni khat dijalin dengan motif geometri.⁹ Jalinan seni khat dalam bentuk simetri, jenis seperti ini banyak dalam bentuk tulisan yang hanya terbaca dari setengah bahagian sahaja, yang sebelah lagi hanya pengisian bentuk simetri dengan bahagian yang dapat dibaca.

Ragam hias arabes adalah hiasan dibentuk dengan menempatkan pola hias secara beraturan sehingga terbentuk irama yang berulang-ulang.¹⁰ Struktural arabes terbentuk kerana pengolahan garis lengkung. Yang paling berkesan dalam seni rupa Islam ialah garis berpilih (spiral). Ragam hias ini diterapkan pada kerja tangan seperti seni logam, seramik, permaidani, ukiran gading, penjilidan buku, dan seni bina. Jenis ragam hias ini berkembang di tanah Arab seperti Mesir, Syria, Iran, Turki, Sepanyol, dan lain-lain.

Masyarakat Melayu menghias rumah dan masjid dengan kaligrafi yang membawa kata pujian untuk Tuhan seperti kalimah, nama Tuhan, nama nabi, dan termasuk surah *Yasin*, surah *al-Fatihah*, dan lain-lain.¹¹

Di Tanah Melayu ukiran yang berunsur kaligrafi banyak terdapat pada rumah Melayu tradisional di Kelantan dan Terengganu. Di samping itu juga masjid, di Tanah Melayu diperindah dengan ukiran kayu yang bermotif tumbuh-tumbuhan dan seni khat. Antara negeri di Semenanjung yang masjidnya berukir ialah Melaka, Negeri Sembilan, Kelantan, Perak, Perlis dan Terengganu.

Motif merupakan sebagai unsur utama ragam hias. Ia merupakan “sesuatu yang dijadikan dasar lukisan (ukiran dan lain-lain)”. Beberapa bentuk motif disusun dalam ruang dan bahagian tertentu, maka terciptalah corak. Motif yang disusun tunggal (satu motif) dikenali sebagai “bunga”; susunan berderet di bahagian pinggir disebut “corak pinggir” atau jika disusun menyeluruh pada ruang dikenali sebagai “corak penuh”. Motif hias Melayu, mempunyai istilah yang didasarkan pada susunannya. Motif yang sering digunakan ialah awan larat. Di dalamnya terdapat corak dan motif yang saling berlingkar atau berkait-kait. Ia juga dikenali sebagai “bunga corak” dalam tembikar, “bunga kain” dalam songket dan tekat, dan “kelera” dalam anyaman.

Motif geometrik pula yang berasaskan unsur alam ialah awan larat.¹² Unsur alam diolah sebagai imej yang berkembang daripada pengalaman, renungan, dan

⁹ Subarna (1979), *Ragam Hias Islam*, Bandung: Perpustakaan FSRD, Institut Teknologi Bandung, h. 12-13.

¹⁰ *Ibid.*, h. 13.

¹¹ Dede Noerzaman (1986), *Kaligrafi dan Tahsinul-Khath*, Bandung: Pustaka, h. 2-5.

kepercayaan lampau. Unsur alam menjadi awan larat. Bukit dan gunung disatukan simbolnya dan buluh menjadi motif pucuk rebung. Kehidupan di hutan, di lembah, paya, sungai dan laut mendedahkan manusia kepada unsur alam: tumbuh-tumbuhan, binatang, unggas, dan serangga.

Seni Khat

Seni rupa yang sangat istimewa umat Melayu Islam ialah seni khat dan ia mencapai taraf estetika yang tinggi. Melalui seni khat dapat dirasai ciptaan mengikut gaya tulisan dan kebebasan seni reka berasaskan pengetahuan, selera, dan kepekaan. Keindahan seni khat bergantung pada susunan bahagian yang tegak dan yang melengkung, yang pendek dan yang ada ruang. Irama adalah unsur yang penting dalam seni khat. Di Malaysia seni khat yang tertua tertera pada batu nisan yang ditemui di Terengganu bertarikh 1303 Masihi di tebing Sungai Tersat, Kuala Berang, Terengganu (bertarikh 1303 M/ 702H) pada tahun 1902.¹³ Contoh awal penggunaan seni khat dalam bahasa Melayu yang menggunakan huruf jawi. Khat gaya Naskh merakamkan ajaran dan hukum Islam serta adat dan sistem pemerintahan di negeri Terengganu.¹⁴

Bukti lain ialah batu *menhir* di Keramat Sungai Udag;¹⁵ perkataan Allah didapati terukir pada Batu Pedang. Batu nisan lama tertera seni khat seperti batu Aceh, menggunakan gaya Kufi, disusun dalam petak persegi mengikut reka bentuk nisan. Nisan tersebut didapati di tanah perkuburan dari Johor hingga ke Perlis dan di pantai timur.

Seni khat juga mempengaruhi seni tekat dan sulaman meliputi seni batik, seni perak, seni emas termasuk pingat dan kalung kebesaran raja. Senjata Melayu seperti keris, parang dan pedang tidak ketinggalan dihias juga dengan seni khat. Unsur seni khat muncul dalam seni rupa Melayu, bermula sejak masyarakat Melayu menerima Islam sebagai agamanya.

Seni khat dipengaruhi langsung dari Arab dan Parsi disesuaikan dengan tradisi tempatan hingga wujud abjad baharu sesuai dengan cita rasa masyarakat Melayu. Konsep arabes dalam ragam hias Islam memang sudah sebatian dengan seni hias dan kraftangan Melayu. Istilah awan larat sendiri dapat dirujuk sebagai gabungan unsur organik atau lingkaran akar, daun, bunga (tumbuh-tumbuhan) seperti yang terkenal dalam seni arabes yang kadangkala bersatu dengan gaya geometrik dan kaligrafi. Seniman atau tukang Melayu memang telah menyedari tentang seni khat dahulu dan menerimanya sebagai seni warisan Melayu Islam.

¹² Subarna (1986), *op. cit.*, h. 12.

¹³ Syed Muhamad Naquib al-Attas (2011), *Islam dalam Sejarah dan Kebudayaan Melayu*, Bangi : Universiti Kebangsaan Malaysia, h. 42.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Mubin Sheppard (1972), *Taman Indera-The Malay Decorative Art and Pastimes*, Kuala Lumpur: Oxford University Press , p. 35.

Seni Kraftangan

Pada abad ke-16 Masihi perkataan kraf, telah digunakan dengan begitu berleluasa, membawa makna “kekuatan, kuasa, daya”.¹⁶ Ia juga dihubungkan dengan keupayaan intelektual, kecekapan atau kepakaran. Berasal daripada bahasa Jerman, kraf membawa makna kekuatan, keteguhan, dan kecekapan. Bahawa apabila kita memperkatakan kraftangan, unsur pengertian kraf merupakan tunjang penting dalam menghasilkan kerja tangan. Fungsi kraftangan bukan sahaja melibatkan nilai praktik tetapi dilengkapi oleh hiasan yang terjadi serentak melalui proses pembentukan sebagai unsur keindahan dan ekspresi seni. Kraftangan diturunkan daripada satu generasi kepada satu generasi. Sebelum abad ke-17 kraftangan memang dihasilkan melalui proses kerja tangan sehingga disebut sebagai seni kerajinan. Dihasilkan dalam keluarga dan berkembang menjadi perusahaan kecil di rumah.

Seni Tembikar

Tembikar tradisional Melayu digolongkan dalam kategori barang tembikar, barang yang diperbuat daripada tanah liat dan dibakar dalam suhu rendah.¹⁷ Tanah liat yang mengandungi bahan besi daripada mendapan tanah selalunya menghasilkan warna merah kehitaman dan kelabu. Tanah liat yang diambil dari kawasan yang berhampiran sungai atau di sungai akan menghasilkan warna putih kelabu dan biru kehitaman. Umumnya tanah liat yang baik berwarna kelabu perang.

Tembikar dapat menakung dan kadangkala menyerap air. Bentuk luarnya tidak menyerap atau ditembusi cahaya. Disebabkan bahan asasnya, bentuknya serta permukaannya menjadi kesat. Tetapi ia dapat dihaluskan apabila digosok dengan batu licin (batu sungai yang halus permukaannya berwarna putih abu yang dikenali sebagai batu lintar) atau disapu dengan damar cair. Tanah liat yang diambil dari busut di kaki bukit atau di perut sungai, diproses dengan cara tertentu sebelum ia dapat dibentuk.

Seni Anyaman Kelarai

Menganyam adalah kerja menjaringkan helaian atau jaluran daun, lidi, rotan, akar, buluh dan beberapa jenis tumbuhan lain dengan cara menyusun dan menyusupkan antara satu sama lain. Tumbuh-tumbuhan (bahan asas) dikeringkan dan dibentuk (memanjang, halus dan nipis) terlebih dahulu sebelum proses menganyam dimulakan. Kraftangan ini bermula dan berkembang tanpa menerima pengaruh luar.¹⁸

¹⁶ Siti Zainon Ismail (1986), *Rekabentuk Kraftangan Melayu Tradisi*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 13-14.

¹⁷ Wiyoso Yudoseputra (1986), *Pengantar Seni Rupa Islam*, Bandung: Penerbit Angkasa, h. 65-114.

¹⁸ Siti Zainon Ismail (1986), *op. cit.*, h. 13-14.

Seni Tekstil

Seni tekstil dicipta dengan teknik menenun, menyungkit, menyulam, merenda, mengait, dan meruji benang (tekat). Ia melibatkan teknik mencetak serta mencelup benang atau kain dasar (putih). Melalui pelbagai teknik ini, tekstil dapat dibentuk dengan berbagai-bagai rupa ragam hias.¹⁹

(a) Tenunan

Seni tekstil terkenal di Kelantan, Terengganu dan Pahang. Tetapi pada suatu masa dahulu, dipercayai juga terdapat pusat tenunan di Kedah, Johor dan Kelang di Selangor. Menenun adalah perusahaan tertua yang telah dihasilkan di Terengganu dan Kelantan, dengan menggunakan “kei berkaki” kerana Kelantan dan Terengganu merupakan sebahagian daripada jajahan kerajaan Seriwijaya yang berpusat di Palembang.

Di Palembang, dipercayai berkembang tenunan dengan menggunakan bahan dari China (sutera dan labuci). Sistem perdagangan mempercepatkan perkembangan tenunan.²⁰

(b) Tenunan Songket

Songket merupakan tenunan lengkap berbanding dengan tenunan biasa. Istilah songket berasal daripada proses sungkitan bilah lidi atau nibung ke atas benang yang telah disusun pada loseng. Benang emas digunakan dengan cara sungkitan pada benang loseng, yang dilancarkan dengan cubaan atau torok. Dengan sungkitan benang emas inilah terhasilnya ragam hias. Terdapat tiga ciri penting ragam hias songket mengikut susunan motif atau bunga, iaitu susunan bunga penuh (songket penuh), susunan bunga tabor dan susunan bercorak.²¹

(c) Tekat

Seni tekat termasuk dalam jenis seni tekstil yang dihasilkan dengan cara menyulam benang emas ke atas kain dasar jenis baldi. Ia juga dikenali sebagai suji timbul, iaitu sulaman timbul atau tekat bersuji, tetapi suji sering dikaitkan dengan sulaman benang sutera. Ragam hiasnya kelihatan timbul dari permukaan kain dasar kerana bahagian dalamnya diisi dengan mempulur.²²

Seni tekat sebagai kelengkapan dan pakaian keluarga diraja bermula pada awal kurun ke-15, iaitu pada masa eagungan kerajaan Melayu Melaka. Raja Melaka menerima persembahan hiasan seumpama ini daripada Maharaja Cina.²³

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

Seni Ukir

Seni ukir melibatkan keahlian seniman tempatan dalam mengolah bahan diselaraskan dengan kecekapan teknik dan keghairahan mencipta. Ukiran kayu di Malaysia wujud selaras dengan perkembangan seni bina Melayu. Ciri yang menarik dalam seni bina Melayu tradisional adalah hiasan yang terdapat pada bahagian rumah tersebut.²⁴

Konsep ukiran teratai yang banyak ditemui pada mimbar masjid melambangkan pegangan seseorang dalam hayatnya. Pegangan hidup adalah zat Allah, sementara kelopakannya membawa maksud makhluk. Bunga teratai juga terdapat pada ukiran di candi Jawa dan pura Bali serta memperlihatkan hubungan dengan kebudayaan Hindu.²⁵

Masjid di Malaysia banyak menekankan ukiran yang tertera di mimbar, misalnya Masjid Arau di Perlis mengandungi motif ukiran separuh timbul pada panelnya. Di Terengganu pula, ukiran pada panel pintu Masjid Sultan Zainal Abidin memperlihatkan ciri ukiran jenis pipih terbuka disesuaikan dengan reka bentuk seni khat.²⁶

Motif sulur bayur atau sulur bakung yang terdapat pada sudut bangunan atau hujung senduk merupakan hasil seni ukir Melayu yang berbentuk tiga dimensi. Motif tersebut berbentuk sulur tumbuh-tumbuhan untuk mengisi ruang dengan gerak garis berpunca dari pangkal. Sulur bayur terdapat pada penjuru bumbung bangunan seperti wakaf, masjid, mimbar masjid, hulu senjata Melayu, pemidang tekat, alat pertanian dan lain-lain.²⁷

i) Seni Ukir pada Seni Bina Wakaf

Seni bina wakaf, iaitu rumah atau pondok kecil untuk istirehat. Banyak terdapat di daerah pantai timur memperlihatkan penggunaan seni ukir kayu.

Wakaf memaparkan hiasan ombak atau ropol pada bumbung. Hiasan sulur bayur berbentuk burung pada hujung perabung. Penggunaan motif itik masih mempengaruhi amalan sebelum Islam.²⁸

ii) Seni Ukir pada Perahu

Bangau merupakan salah satu bentuk ukiran untuk perahu.²⁹ Bangau menyerupai kepala burung bangau berfungsi sebagai panduan arah pelayaran dan

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Abdul Halim Nasir (1984), *Seni Ukiran Kayu. Tradisional Melayu di Semenanjung Malaysia: Bahagian Pertama*, *Dewan Budaya*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 385-387.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Nik Hassan Shuhaimi Nik Abd. Rahman (2010), *Seni Ukir Melayu sebagai Hiasan pada Perahu Tradisional*, Dalam Zawiyah Baba (ed.) *Warisan Seni Ukir Melayu*, Bangi: ATMA, Universiti Kebangsaan Malaysia, h. 123-126.

diletakkan di hadapan perahu. Bentuk bangau menyerupai kepada burung bangau, ada yang menyerupai kuda laut, figura wayang kulit dan tumbuh-tumbuhan. Bangau diambil mungkin kerana bangau pandai menangkap ikan. Penggunaan bangau pada perahu nelayan dapat dikategorikan menurut jenis perahu yang digunakan. Perahu kolek kue menggunakan bangau yang lebih mirip bentuk burung bangau, lengkap dengan matanya dan paruhnya. Manakala perahu payang menggunakan bangau yang berbentuk watak yang terdapat dalam wayang kulit Jawa dan kadangkala divariasikan dengan bentuk kepala naga.³⁰

Perahu buatan barat (Siam) dari Besut, Terengganu, menggunakan bentuk kepala naga yang dihias rapi dengan ukiran motif tumbuh-tumbuhan sebagai bangaunya. Perahu kolek di Kemaman dan Kuala Terengganu menggunakan bentuk kuda sebagai bangau. Perahu sekoci menggunakan bangau sekoci yang lebih pendek jika dibandingkan dengan bangau lain.³¹

Di Pahang, perahu jalur menggunakan bangau sama seperti yang terdapat pada perahu sekoci, tetapi kadangkala ia dihias dengan motif tumbuh-tumbuhan. Variasi bangau dibuat berdasarkan jenis perahu. Ada juga bangau yang digunakan menyimpang daripada peraturan yang ditetapkan. Fungsi bangau dalam masyarakat nelayan merujuk kepada kegunaan bangau tersebut, secara fizikal atau secara perlambangan. Fungsi bangau adalah untuk mengindahkan bentuk perahu dan bangau juga melambangkan semangat yang akan bertindak sebagai penyelamat sekiranya berhadapan dengan maut.³² Fungsi lain adalah untuk memegang tiang layar perahu semasa belayar.

iii) Seni Ukir Pada Keris

Seni ukir pada hulu keris dapat dikategorikan menurut jenis keris dan jenis yang banyak terdapat di Malaysia dan Jawa, seperti jenis pekaka (jenis Patani), Sundang, jenis Bali, Madura, keris Bugis, keris Majapahit, dan jenis Bahari.³³ Hulu keris dihiasi dengan ukiran mujarad dan diselaputi dengan ukiran rekaan bermotif bunga.

iv) Seni Ukir Pada Batu Nisan

Batu Aceh mempunyai ukiran yang bermutu tinggi berbanding dengan ukiran batu lain seperti Batu Pedang, Batu Kemudi, atau Batu Sudu yang terdapat di Pengkalan Kempas, Negeri Sembilan. Batu Aceh bersumber dari Aceh dan bukannya Malaysia.³⁴ Malahan batu yang menjadi bahannya khusus terdapat di

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Shahrum bin Yub (1967), *Keris dan Senjata Pendek*, Dewan Bahasa dan Pustaka: Kuala Lumpur. Lihat juga Fawazul Khair Ibrahim (2101), *Hulu Keris: Lambang Kepakaran Pengukir Tersohor Nik Rashiddin Nik Hussein*, Dalam Zawiyah Baba (ed.) *Warisan Seni Ukir Kayu Melayu*, Bangi: ATMA, Universiti Kebangsaan Malaysia, h. 35-50.

³³ *Ibid.*

³⁴ Othman Mohd. Yatim (1988), *Batu Aceh. Early Islamic Gravestone in Peninsula Malaysia*, Kuala Lumpur: Museum Association of Malaysia, p. 30.

daerah Lhoksuemawe dan Puto Bakee. Batu ini dibawa ke Tanah Melayu sama ada disiapkan di Aceh atau diukir dengan ciri nisan di Aceh seperti yang terdapat pada nisan Sultan Abdul Jamil, Pahang.

Batu Aceh mempunyai pelbagai bentuk dan dapat dibahagi kepada dua, pipih dan tiang.³⁵ Sebuah batu nisan mempunyai bahagian asas seperti kepala, puncak, bahu, badan, kaki dan tangkai. Struktur besar di bahagian atas dan berat di bahagian bawah. Terdapat seni khat pada nisan, terdapat juga sekuntum bunga teratai yang tertangkup dan mempunyai tiga tingkat kelopak yang melambangkan alam nyata, alam ghaib, dan alam keghaiban yang lebih tinggi. Jenis huruf yang popular adalah Kufi dan Naskh dan hanya sedikit gaya Thuluth digunakan.³⁶ Jenis huruf khat mempunyai makna dan perlambangan yang tersendiri, misalnya gaya Thuluth melambangkan semangat agama dan semangat sayang akan alam. Jenis Naskh pula sesuai untuk menghiasi batu Aceh kerana bentuk hurufnya yang memanjang dan tidak melebar.³⁷

Seni Teater Dan Seni Mempertahankan Diri

Orang Melayu sebelum Islam, berdasarkan tinggalan budaya benda dan warisan yang lain, memang mempunyai seni teater dan seni mempertahankan diri bagi tujuan mengisi masa lapang sebagai hiburan untuk anggota masyarakat pada masa tertentu. Antara seni teater ialah wayang kulit dan seni silat. Seni ini diteruskan oleh orang Melayu apabila mereka menganut agama Islam. Penerimaan itu dibuat setelah seni itu “diIslamkan” tanpa mengubah cara dan corak persembahan serta aspek ritual dalam kesenian itu. Antara perubahan ialah penggunaan ritual permulaan berbentuk Islam. Sebelum sesuatu pertunjukan dimulakan, nama Allah, nabi dan rasul diseru. Islam tidak menolak terus unsur bukan Islam dalam kesenian tersebut dengan mengekalkan beberapa ciri yang menggambarkan berlakunya tolak ansur dalam hidup berbudaya.³⁸

Seni Silat

Silat ialah seni mempertahankan diri orang Melayu yang tidak asing lagi yang mengandungi tiga unsur iaitu silat, silap dan silau. Silat ialah gerak atau pergerakan anggota dalam mempertahankan diri daripada serangan lawan. Silap merupakan langkah-langkah yang digunakan dalam silat, sementara silau pula bererti buah pukulan yang digunakan dalam mempertahankan diri daripada serangan.³⁹

Lantaran itu Seni Silat boleh ditakrifkan sebagai gerak, langkah dan pukulan yang dicipta oleh manusia secara sistematik, teratur dan halus dalam mempertahankan diri daripada serangan. Seni silat Melayu pula membawa makna

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, h. 31.

³⁷ Nik Hassan Shuhaimi Nik Abd. Rahman et. al. (2000), *Kesenian Melayu: Roh Islam Dalam Penciptaan*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 333-334.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

gerak, langkah teratur, halus dan pukulan ciptaan bangsa Melayu dalam menghadapi lawan atau mempertahankan diri daripada serangan.⁴⁰

Kesimpulan

Masyarakat Melayu Islam selepas kedatangan Islam terus melahirkan pelbagai jenis seni. Tetapi hasil seni Islam menyaksikan kefahaman yang tinggi di kalangan pencipta seni Islam tentang had dan tanggungjawab mereka dalam penciptaan. Pelbagai jenis hasil seni dibicarakan dalam kertas kerja ini.

Bibliografi

- Abdul Halim Nasir (1985), *Ukiran Kayu Melayu Tradisi*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Ahmad Kamal Abdullah (peny.) (1990), *Kesenian Islam*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Amin Sweeney (1972), *Malay Shadow Puppets*, London: The British Museum.
- Asmad (1990), *Seni Pertukangan, Seni Bina dan Seni Khat*, Melaka: Ass. Educational Distributor.
- Beg. M.A.J. (peny.) (1999), *Fine Arts in Islamic Civilization*, Kuala Lumpur: Perpustakaan Negara Malaysia.
- Dede Noerzaman (1986), *Kaligrafi dan Tahsinul-Khath*, Bandung: Pustaka.
- Dewan Budaya* (1982), Jilid 4, Bil. 9, September, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Djauhari Sumimtardja (1981), *Kompendium Sejarah Arsitektur*, Bandung: Yayasan Lembaga Penyelidikan Masalah Bangunan.
- Hamka (1971), *Filsafat Ketuhanan*, Melaka: Abas Bandung.
- Hamzah bin Ahmad (1967), *Silat Terlak Nata*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Herani @ Khairani bt. Ismail Suki & Ayub Ismail (1978), *Mak Yong dan Wayang Kulit, Siri Stensilan Am Kebudayaan*, Bil. 3, Kuala Lumpur: Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan.
- Harris, Mark, Zainuddin Zainal (1990), *Muzium Negara, Sejarah dan Kebudayaan Malaysia*, Kuala Lumpur: Pepin Press.

⁴⁰ *Ibid.*

- Katalog Pameran dan Bengkel Seni Khat* (1982), Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Ku Ahmad Ku Mustaffa dan Wong Kiew Kit (1978), *Silat Melayu – The Malay Art of Attack and Defence*, Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan (1980), *Wayang Kulit di Malaysia*, Kuala Lumpur: Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan.
- Mohd Kamal Hassan (1981), Konsep Keindahan Dalam Islam dan Hubungannya dengan Seni dan Sastra: Suatu Pandangan Umum, *Islamiyyat*, Jil. 3, h. 39-59.
- Mokhtar Haji Yahya, *Silat Melayu Melaka*, Melaka: Majlis Seni Silat Negeri Melaka.
- Mubin Sheppard (1972), *Taman Indera-The Malay Decorative Art & Pastimes*, Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Navis, A.A. (1984), *Alam Berkembang Menjadi Guru*, Jakarta: Grafiti Press.
- Norton, F.N. (1956), *Ceramic*, London: Addison-Wesley.
- Nik Hassan Shuhaimi Nik Abd. Rahman (2010), Seni Ukir Melayu Sebagai Hiasan Pada Perahu Tradisional dalam Zawiyah Baba (ed.), *Warisan Seni Ukir Kayu Melayu*, Bangi : ATMA, UKM, h. 123-126.
- Nik Hassan Shuhaimi Nik Abd. Rahman et. al. (2000), *Kesenian Melayu: Roh Islam dalam Penciptaan*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Othman Mohd. Yatim (1988), *Batu Acheh, Early Islamic Gravestone in Peninsula Malaysia*, Kuala Lumpur, Museum Ass. of Malaysia.
- Shahrum bin Yup (1967), *Keris dan Senjata Pendek*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Fawazul Khair Ibrahim (2010), Hulu Keris: Lambang Kepakaran Pengukir Tersohor Nik Rashiddin Nik Hussein dalam Zawiyah Baba (ed.), *Warisan Seni Ukir Kayu Melayu*, Bangi: ATMA, UKM, h. 33.
- Siti Zainon Ismail (1986), *Rekabentuk Kraftangan Melayu Tradisi*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 13-14.
- R. Faruqi, Ismail (1984), *Islam dan Kebudayaan*, Bandung: Penerbit Mizan.
- Subarna (1979), *Ragam Hias Islam*, Bandung: Perpustakaan FSRD Institut Teknologi Bandung.
- Syed Ahmad Jamal (1979), *Rupa dan Jiwa*, Kuala Lumpur: Universiti Malaya.

Syed Muhammad Naquib Al Attas (2011), *Islam dalam Sejarah dan Kebudayaan Melayu*, Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia.

Wiyoso Yudoseputro (1986), *Pengantar Seni Rupa Islam*, Bandung: Penerbit Angkasa.

Zakaria Ali (1990), *Islamic Art in Southeast Asia 830 A.D.–1570 A.D*, Tesis Ph.D, U.S.A: Harvard University.

Motif Hiasan Tiga Buah Masjid Tua Abad Ke-18 di Melaka

Nik Hassan Shuhaimi Nik Abd. Rahman^{*}
Ros Mahwati Ahmad Zakaria^{**}

Abstrak

Ini merupakan kajian yang khusus dan menyeluruh mengenai hiasan masjid di Semenanjung Tanah Melayu secara khusus dan komprehensif. Pemasalahan kajian ialah untuk melihat sejauh mana kesedaran para penabung serta pengguna masjid menilai dan menghayati hiasan-hiasan yang terdapat di masjid yang menjadi tempat mereka menunaikan ibadat secara berkumpulan mahupun bersendirian. Matlamat kajian ialah untuk mendokumentasi dan mengkaji melalui analisis hiasan di tiga buah masjid tua di Melaka abad ke-18. Hiasan-hiasan itu terdapat di Masjid Kampung Hulu (1728), Masjid Kampung Keling (1748) dan Masjid Tengker (1750). Motif-motif hiasan terdiri daripada motif realistik dan abstrak seperti flora dan fauna, kosmos, kaligrafi dan lain-lain. Kajian ini juga menilai persepsi masyarakat Islam tempatan dan agama Islam tentang hiasan di masjid yang berfungsi sebagai hiasan dan sumber inspirasi dalam membangunkan syariat Islam melalui ayat-ayat al-Qur'an, hadis Nabi, sejarah Nabi Muhammad saw dan para sahabat baginda. Perkembangan sejarah hiasan masjid di Melaka turut diteliti bagi mengenalpasti medium yang digunakan dan bahagian bangunan yang dipilih untuk meletakkan hiasan. Pengaruh masyarakat Melayu, Cina dan Barat digandingkan dalam menghasilkan hiasan di tiga buah masjid tua ini. Ini telah menyebabkan beberapa motif yang tidak sepatutnya digunakan seperti salib, haiwan dan roda dharma telah digunakan tanpa disedari kerana sikap tidak ambil tahu dan kurangnya kesedaran di kalangan masyarakat Islam tentang motif hiasan. Kajian ini dijalankan secara mendokumentasi dan menganalisa melalui kaedah kajian tipologi dan statistik. Kepelbagaian motif yang telah didokumentasikan telah memberi nilai tambah kepada sejarah masjid yang dikelilingi masyarakat majmuk sehingga ke hari ini.

^{*} Prof. Emeritus di Institut Alam dan Tamadun Melayu

^{**} Muzium Kesenian Islam Malaysia

Decorative Motifs In Three 18th Century Mosques In Malacca

Abstract

This is a specific and comprehensive study of decorative motifs in mosque of the Malay Peninsula. The line of reasoning is to examine the level of awareness among the benefactors and the users of the mosques in valuing and understanding the extant decorations in the places that they performed their religious obligations. The objectives are to record and to analyse the decoration in three 18th century mosques in Malacca. The mosques are Kampung Hulu Mosque (1728), Kampung Keling Mosque (1748) and Tengkeria Mosque (1750). The decorative motifs used are in both realistic and abstract forms such as floral, foliate, fauna, cosmos and calligraphy among others. This study also looks at the perceptions of the local Muslim society and Islam in general to mosque decoration. It encompasses decorative elements as a source of encouragement in upholding Islamic teaching by means of Qur'anic verses, hadith and the history of the Prophet Muhammad p.b.u.h and companions. The historical development of Malaccan mosques was carefully observed to identify the materials used and the chosen placement for the decoration. Malay, Chinese and Western influences were incorporated harmoniously, producing the decoration for these mosques. The combination caused inappropriate motifs such as Christian crosses, animals and the wheel of life to have been used at these mosques unconsciously due to carelessness and a low level of awareness among the local artisans. This study has approached documentation and analysis by means of typological and statistical methodology. The variety of motifs documented supplements our knowledge and understanding of the history of these mosques, which continue to be surrounded by a multicultural society.

Pengenalan

1.1 Definisi masjid dan sejarah ringkas seni bina masjid dalam sejarah Islam

Masjid diketahui umum sebagai satu perkataan yang merujuk kepada bangunan yang digunakan oleh penganut agama Islam untuk bersembahyang. *Encyclopedia of Islam* (1993)¹ mendefinisikan perkataan masjid sebagai tempat untuk orang Islam bersujud (bersembahyang). Masjid juga dikenali dengan pelbagai nama di Eropah seperti *mosquee* (Perancis), *moschee* (German), *moschea* (Itali) dan *mosque*.

Masjid di zaman awal Islam iaitu ketika zaman Rasulullah s.a.w direkodkan sebagai satu tempat beribadat yang amat ringkas dari segi bahan binaan dan

¹ *Encyclopedia of Islam* (1993), Leiden: E.J.Brill

rekaannya. Masjid pertama yang mendokong fungsi masjid di dalam Islam ialah Masjid Nabi yang terletak di Madinah. Masjid Nabi yang dibina oleh Rasulullah digambarkan oleh pengkaji sebagai sebuah dewan luas yang tidak tinggi dan mempunyai tiga ruang yang dibahagikan oleh sembilan baris tiang setiap satunya dan mempunyai arah kiblat yang menunjukkan arah Mekah.²

Seni bina masjid kemudiannya terus berkembang selari dengan penyebaran Islam keluar dari Madinah. Adakalanya, masjid diasaskan daripada bangunan lama yang telah menjadi rumah ibadat agama lain sebelum kerajaan Islam berjaya menakhluki kawasan baru seperti di wilayah Armenia, Sepanyol dan Sicily³. Melalui proses transformasi ini, seni bina bangunan masjid yang ringkas seperti Masjid Nabi tiba-tiba bertukar menjadi tempat yang gagah dan dihias indah dengan pelbagai hiasan yang telah sedia ada di dalam bangunan tersebut seperti Masjid Umayyah di Syria.

Melihatkan perbezaan ini, khalifah Islam mula melihat seni bina masjid dari sudut yang berbeza. Sebagai contoh di zaman pemerintahan Dinasti Abbasiyah, Ibn Abbas r.a berpendapat masyarakat Islam memerlukan seni bina masjid yang setanding dengan seni bina rumah ibadat penganut agama Nasrani dan Yahudi bagi menunjukkan kehebatan dan keagungan agama Islam. Jika diteliti pandangan Ibn Abbas, beliau melihat seni bina sebagai satu alat propaganda yang perlu digunakan bagi meletakkan Islam sebagai kuasa baru dunia ketika itu. Kehebatan seni bina yang dapat dizahirkan dari segi saiz bangunan, rekaan dan hiasan dilihat sebagai bukti visual kemajuan dan kemakmuran sesebuah pemerintahan kerajaan. Bukti visual ini turut dapat dilihat di dalam dunia Melayu Nusantara khususnya di Melaka di mana ia merupakan lokasi penting dalam melihat pertembungan tamadun Barat, Islam, Melayu dan Timur amnya.

1.2 Sejarah ringkas seni bina masjid di Asia Tenggara

Terdapat pelbagai teori mengenai bila dan bagaimana Islam sampai ke Asia Tenggara. Hubungan diplomatik, perdagangan dan aktiviti dakwah menjadi antara sebab utama yang membawa Islam ke wilayah ini. Walaupun catatan Ibn Batutta dan Marco Polo menyatakan tentang kewujudan kerajaan Melayu Islam pada abad ke 13 di Pasai⁴, hakikatnya rekod tersebut membuktikan bahawa Islam telah bertapak lebih awal daripada itu.

Dari mana Islam sampai ke dunia Melayu juga turut menjadi persoalan. Pelbagai teori diberikan dari para pengkaji tempatan mengenai persoalan ini. Salah seorang dari mereka ialah Syed Muhammad Naquib al-Attas⁵ menyatakan

² Jose Pereira (2004), *The sacred Architecture of Islam*, New Helhi : Aryam Books International

³ Ibid.

⁴ Ismail Haji Ibrahim (2004), *Pelayaran Ibn Batutah*, Kuala Lumpur: Institut Kajian Islam Malaysia (IKIM)

⁵ Syed Muhammad Naquib al-Attas (1969) *Preliminary Statements on a general theory of the Islamization of the Malay-Indonesia Archipelago*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

bahawa Islam telah sampai ke Asia Tenggara melalui China. Hujah beliau ialah seperti berikut:

“Selepas orang-orang Islam membina sebuah penempatan yang besar di Canton, (semenjak tahun pertama Hijrah atau abad ke 7 Masihi) mereka bebas melakukan ibadah dan melaksanakan undang-undang mereka. Ia sesuatu yang mudah untuk mengatakan bahawa mereka meneruskan perkara-perkara tersebut di penempatan baru mereka di Kedah dan Palembang, selepas mereka berhijrah dari canton. Penghijrahan ini boleh menjadi petunjuk utama kedatangan Islam ke Kepulauan Melayu”

Selain China, Timur Tengah turut disebut sebagai tempat asal ajaran Islam disebarkan ke Asia Tenggara. Ini adalah berdasarkan bukti penemuan batu-batu nisan penganut Islam yang ditemui di sekitar Kepulauan Melayu seperti di bawah:

- (i) Batu nisan Syeikh Abdul Qadir ibn Husin Syah Alam bertarikh 910 M / 290 H di Kedah.
- (ii) Batu nisan puteri Sultan Abdul Majid ibn Mohamad Syah bertarikh 1048 M / 440 H di Brunei.
- (iii) Batu nisan tanpa nama yang bertarikh 1039 M / 431 H di Pahang.
- (iv) Batu nisan Fatimah binti maimun bertarikh 1082 H / 475 H di Grisek.

Selepas kedatangan Islam, masjid menjadi satu binaan yang wajib bagi memenuhi keperluan ibadah masyarakat Islam ketika itu. Masjid pertama yang dipercayai dibina di Asia Tenggara ialah Masjid Demak yang terletak di Jawa sewaktu pemerintahan kerajaan Melayu Islam Demak. Masjid ini dipercayai dibina pada tahun 1466 Chandrasangkala atau tahun Jawa (pengiraan tahun Jawa adalah berdasarkan kepada peredaran bulan seperti kalendar Islam⁶).

Seni bina Masjid Demak digambarkan oleh Solichin Salam⁷ sebagai mempunyai atap tumpang tiga tingkat, mahkota atap, serta ruang sembahyang yang dipisahkan oleh dinding dengan kawasan serambi. Tetapi bagi Tajuddin Mohammad Rasdi⁸ Masjid Kampung Laut ialah masjid yang pertama di Asia Tenggara. Beliau merujuk kepada teori Abdul Rahman al-Muhammadi yang membuat kesimpulan daripada sumber lisan penduduk tempatan dalam kajian beliau iaitu Masjid Kampung Laut telah dibina lima ratus tahun lebih dahulu. Masjid ini dikatakan telah dibina oleh sekumpulan pendakwah Jawa yang dalam perjalanan pulang dari China. Menurut teori ini, kumpulan pendakwah ini telah membina Masjid Kampung Laut ketika singgah di Kelantan sebelum sampai di Jawa dan membina dua buah lagi masjid di Jawa Timur di mana salah sebuahnya

⁶ Abdul Halim Nasir (2004), Mosque architecture in the Malay World. (Terj.) Omar Salahuddin Abdullah, Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia.

⁷ Ibid.

⁸ Mohamad Tajudin Muhamad Rasdi & Alice Sabrina Ismail (Penyt.) (2003) Traditional Muslim Architecture in Malaysia (Vol.2), Johor:Kalam.

ialah Masjid Demak. Teori yang digunakan oleh Tajuddin ini adalah yang pertama seumpamanya. Ini kerana beliau merujuk kepada persamaan seni bina kedua-dua buah masjid seperti penggunaan atap tumpang tiga tingkat,

Rekaan masjid di Asia Tenggara adalah sederhana⁹ berbanding seni bina masjid di wilayah pemerintahan kerajaan Islam di Timur Tengah, Asia Tengah dan di benua kecil India. Masjid Asia Tenggara kebanyakannya dibina menggunakan kayu kerana kawasan Asia Tenggara mempunyai sumber kayu yang baik dari kawasan hutan yang banyak. *Encyclopedia of Islam*¹⁰ juga turut mencatatkan tentang seni bina dan susun atur di dalam masjid di Jawa seperti terjemahan berikut:

Rekaan boleh dijelaskan sebagai sebuah dewan yang tertutup, yang mana kadangkala mempunyai tiang-tiang, dengan warna yang tidak terang, menggambarkan kesederhanaan yang menjadi ciri masjid di Jawa. Tidak terdapat gambar haiwan atau manusia di atas dinding, hanya terdapat nama-nama yang muliakan beberapa ayat berunsur keagamaan dalam bahasa Arab seperti kalimah syahadah dan hadis yang menyatakan bahawa Allah telah membina sebuah kediaman di dalam syurga untuk sesiapa yang membina masjid kerana Allah. Oleh kerana lantai masjid perlu dibersihkan, ia terdiri daripada simen, jubin atau marmar. Warna lantai yang kelabu kadangkala di selangi dengan baris-baris jubin berwarna merah, yang menunjukkan barisan saff orang-orang yang beriman ketika bersembahyang. Tikar-tikar selalu dibentangkan di atas lantai. Di dalam masjid yang tidak dibina menghala ke arah kiblat, tikar-tikar ini diletakkan menghala ke arah kiblat.

Seni bina masjid di Melaka dari abad ke 15 – 18 Masihi / abad ke 9 – 12 Hijrah

2.1: Sejarah ringkas kedatangan Islam dan seni bina masjid abad ke 15 di Melaka

“Setelah hari pun asarlah, maka datang sebuah kapal dari Jeddah, serta ia datang berlabuhlah; maka turnlah makhdum dari kapal itu, Syed Abdul Aziz namanya, lalu ia bersembahyang di pantai Melaka itu. Maka hairanlah segala orang Melaka melihat dia. Maka kata orang itu, “ Mengapa orang itu tunggang tunggik?....maka dilihat raja kelakuan makhdum sembahyang itu nyatalah seperti yang di dalam mimpinya itu.....maka segala orang besar-besar semuanya masuk Islam; sekalian isi negeri lelaki, perempuan, tua, muda, kecil, besar sekaliannya masuk Islam di titahkan baginda.”¹¹ “

⁹ Mastor Surat (2007), Pembangunan Tipologi Masjid traditional Melayu Nusantara. Tesis Sarjana, Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia.

¹⁰ Encyclopedia of Islam.op.cit.

¹¹ A. Samad Ahmad (1979), Sulatas Salotin (Sejarah Melayu), Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Petikan dari sulalatus salatin di atas menerangkan secara ringkas bagaimana pendakwah Islam dari Jeddah sampai ke Melaka dan menarik perhatian penduduk tempatan, raja Melaka dan para pembesar Melaka ketika mengerjakan sembahyang di tepi pantai Melaka. Ia juga menerangkan tentang pengislaman penduduk Melaka melalui perintah diraja. Selepas pemerintah dan rakyat Melaka memeluk Islam secara rasmi, kerajaan Melaka turut mengamalkan undang-undang yang berasaskan Islam dalam dua jenis kanun undang-undang yang digunapakai iaitu Undang-Undang Laut Melaka dan Hukum Kanun Melaka.¹² Sebagai sebuah kerajaan yang mengisytiharkan Islam sebagai agama rasmi dan undang-undang kerajaan, sebuah masjid telah didirikan berhampiran dengan kawasan istana.¹³ Ini dilihat sebagai medium yang sesuai bagi rakyat jelata bertemu dengan raja mereka ketika menunaikan solat.

Dari segi seni bina masjid di Melaka pada abad ke 15, Sejarah Melayu tidak menyebut tentang rupa bentuk seni bina dan bahan yang digunakan tetapi ia ada menyatakan tentang pengkhususan kerja yang diamalkan di Melaka berdasarkan kepada kemahiran penduduk sesuatu kawasan jajahan. Bagi membina masjid, tukang dari Tungkal ditugaskan mendirikan masjid ketika zaman pemerintahan Sultan Mansor Syah. Seni ukir mereka juga direkodkan mempunyai seni yang tinggi, amat halus dan menarik.¹⁴ Seni ukir yang disebutkan di sini di lihat sebagai perkembangan seni hiasan masjid dunia Melayu.

Dalam sumber Portugis pula, masjid yang dibina berhampiran istana dikatakan menggunakan batu dan kapur sebagai bahan binaan.¹⁵ Ini dikuatkan lagi apabila Portugis menggunakan batu-batu dari runtuhannya masjid di Melaka untuk membina kota pertahanan mereka yang dikenali sebagai *A Famosa* di atas tapak masjid tersebut. Ia dinyatakan oleh seorang paderi wanita iaitu Isabella L. Bird dalam catatannya pada tahun 1883 seperti berikut:

“He (Albuquerque) had captured the city of Malacca...on its site had built a fortress with walls fifteen feet thick, out of ruins of its mosques.”

Selepas jatuhnya kota Melaka ke tangan Portugis dan penggunduran Sultan Melaka dan bala tentera Melaka, kebanyakan penduduk tempatan yang beragama Islam telah berpindah dan menetap di luar kawasan kota Melaka¹⁶ seperti di kawasan yang dipanggil Peringgat. Kerakusan Portugis juga telah menyebabkan banyak masjid musnah atau terbiar dan tiada masjid baru yang dibina.¹⁷

¹² Muhamad Yusoff Hashim (1989), Kesultanan Melayu Melaka, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

¹³ M.J.Pintado (pnyt.) (1993), Portuguese documents on Malacca Vol. 1 (1510-1511), Kuala Lumpur: National Archives of Malaysia.

¹⁴ Muhamad Yusoff Hashim (1989), op.cit.

¹⁵ M.J. Pintado (pnyt.) (1993). op.cit.

¹⁶ Nash Rahman (1998), Masjid Pembentukan dan pembinaan masjid-masjid dunia Malaysia dan Kuala Lumpur, Kuala Lumpur: Puncak Awal.

¹⁷ Abdul Halim Nasir (2004) op.cit.

2.2 Seni bina masjid Melaka di abad ke 18 - 19 Masihi / abad ke 12 – 13 Hijrah

Selepas penakhlukan Portugis, Belanda juga mengamalkan polisi penindasan agama¹⁸ seperti Portugis ke atas masyarakat Islam yang tinggal di Melaka dan ini menyebabkan ramai pedagang Islam tidak singgah di Melaka dan kesan bagi penduduk Islam tempatan, tiada masjid baru yang di bina sehingga abad ke 17. Pada abad ke 18, dasar pemerintahan Belanda menjadi longgar sedikit disebabkan oleh ancaman kuasa baru dunia ketika itu iaitu Inggeris. Belanda menghadapi tekanan ketika itu kerana peperangan di Eropah dan juga serangan penduduk tempatan untuk menawan kembali wilayah mereka. Belanda kemudiannya telah mengamalkan dasar mengambil hati penduduk tempatan dengan membenarkan pembinaan rumah ibadat terutamanya di kawasan bandar demi untuk mendapat sokongan penduduk tempatan. Disebabkan oleh tujuan itu, kerajaan Belanda mula mengeluarkan permit dan memberi tanah untuk tujuan pembinaan masjid, tokong dan kuil di sekitar kawasan perbandaran.¹⁹

Kawasan yang berhampiran dengan kawasan pentadbiran ialah kawasan tanah di sebelah kanan Sungai Melaka yang dihubungkan dengan jambatan ke kawasan pentadbiran Belanda. Kawasan ini didiami oleh masyarakat pedagang yang terdiri dari pelbagai bangsa seperti Eropah, India, China dan minoritinya ialah masyarakat Melayu yang mempunyai kedudukan dalam pentadbiran Belanda. Dasar berlembut kerajaan Belanda telah berjaya menarik perhatian pedagang Islam dan masyarakat Islam tempatan. Kehadiran dan kegiatan ekonomi yang dijalankan oleh masyarakat Islam ketika itu membolehkan mereka mendirikan masjid baru. Menurut rekod Perbadanan Muzium Melaka, terdapat empat buah masjid yang didirikan dalam abad ke 18. Masjid tersebut ialah Masjid Kampung Hulu (1728), Masjid Pengkalan Rama (1730-an), Masjid Kampung Keling (1748) dan Masjid Tengker (1750). Pada awal abad ke 19 Masihi, tiga buah lagi masjid didirikan iaitu Masjid Bandar Hilir (1820), Masjid Telok Mas (1820) dan Masjid Tanah (1880-an).

Pada tahun 1824, dengan termetrainya perjanjian Inggeris Belanda, Belanda telah menyerahkan Melaka kepada Inggeris. (Voon Fee 1998). Inggeris mengamalkan dasar berbaik dengan penduduk tempatan dan mereka membenarkan pembinaan rumah ibadat terutamanya masjid. Salah seorang pegawai Inggeris merekodkan terdapat dua buah masjid besar dan 16 buah masjid di kawasan Naning pada tahun 1835 – 1837.²⁰ Newbold memberikan gambaran yang jelas tentang seni bina masjid tersebut seperti berikut:

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Lim Lee Hock & Ismail Said (2007), Ikonografi motif pada komponen ukiran kayu di dalam Tokong Cina, <http://asiaa.geocities.com/isaid04652/Fulltext010.html>, 24 Januari 2007.

²⁰ Newbold (1971), *Straits Settlement in the Straits of Malacca*, Vol. 1 (repoint), Kuala Lumpur: Oxford University Press.

“The mosque are repaired at the public expense, and generally situated apart from any house, on small insular knolls, in the midst of sawah. They are conical shaped buildings of wood, raised on wood pillars, with ornaments of the same material, like the wings of birds, at the eight corners of the two roofs that cover the buildings, much in manner and shape of the “flies” of a tent. The inner part consists of one spacious room, kept extremely clean, with a wooden mimbar, or pulpit, at one end.”

Secara amnya, deskripsi di atas menyatakan bahawa masjid di Melaka mempunyai bangunan kayu berbentuk kon yang didirikan di atas tiang kayu dan mempunyai hiasan hiasan atap seperti sayap burung di lapan penjuru atap yang bertingkat. Mempunyai hanya satu ruang yang luas, sentiasa bersih dan terdapat sebuah mimbar kayu di satu sudut.

Jumlah masjid yang dibina dalam abad ke 19 adalah jauh lebih banyak berbanding abad sebelumnya. Senarai masjid yang dibina adalah seperti berikut:

Jadual 1: Senarai masjid yang dibina di Melaka pada abad ke 19 Masihi

Bilangan (Masihi)	Nama Masjid	Tahun dibina
1.	Masjid Duyong	1850
2.	Masjid Serkan Pantai	1853
3.	Masjid Umbai	1854
4.	Masjid Sempang	1857
5.	Masjid Bukit Cina	1865
6.	Masjid Pernu	1880
7.	Masjid Tambak	1880
8.	Masjid Alai	1890
9.	Masjid Bakar Batu	1890
10.	Masjid Limbongan	1890
11.	Masjid Pokok Asam	1890

Masjid-masjid ini dibina dengan menggunakan wang persendirian yang dikumpul dari kalangan penduduk Islam tempatan ataupun sumbangan individu tertentu yang mempunyai kedudukan dalam masyarakat di mukim tersebut .

Bahan binaan dan ciri-ciri utama masjid di negeri Melaka

Jika dikaji daripada catatan Portugis yang menyatakan bahawa mereka menggunakan batu dari runtuh masjid untuk membuat kota pertahanan mereka, ini bermakna bahawa semasa Kesultanan Melayu Melaka bangunan masjid di Melaka dibina menggunakan batu yang dikenali sebagai batu laterit yang dipotong kemudian dipahat menjadi kiub berbentuk segi empat sama dalam saiz yang berlainan mengikut kesesuaian penggunaannya. Batu laterit diperolehi dari kawasan di sekitar Melaka.

Terdapat juga kajian yang menyatakan bahawa di peringkat awal masjid di Melaka di bina dari kayu ulin atau belian dan berbumbung nipah atau rumbia.

(Nash et. al 1998). Menurut sejarah beberapa buah masjid dibina menggunakan kayu yang diperolehi daripada kawasan hutan berdekatan manakala bagi tiang seri masjid, kayu belian telah dibeli dan bawa dari Siak (PMM 1993) dan Kalimantan. (Abdul Halim 2004). Nama lain bagi kayu belian ialah kayu ulin. Kayu-kayu ini tergolong dalam kumpulan kayu keras yang tahan daripada serangan serangga dan anai-anai. (Abdul halim 2004). Kayu merupakan bahan binaan yang paling sesuai dan mempunyai bekalan yang mudah didapati ketika itu. Para tukang Melayu juga amat mahir dalam membina struktur bangunan menggunakan kayu. Kayu digunakan dalam kerangka utama, tiang seri dan juga sebagai dinding.

Selepas kedatangan kuasa Barat, bahan binaan masjid mempunyai lebih pilihan. Simen turut digunakan untuk bahagian lantai menggantikan lantai kayu dan batu yang digunakan sebelum ini. Simen dan konkrit turut digunakan untuk membina menara masjid. Menara digunakan untuk melaungkan azan setiap kali masuknya waktu sembahyang bagi umat Islam. Manakala di bahagian bumbung pula, daun nipah digantikan dengan seramik Cina dan Belanda. Dengan penggunaan dua bahan ini, terdapat satu lagi hiasan di kemuncak bangunan masjid di Melaka yang dikenali dengan pelbagai nama antaranya ialah mahkota atap, buah buton, mastaka dan puncak. Bahagian bumbung masjid di Melaka pula digambarkan seperti bentuk piramid dan bertingkat.

Jubin juga mendapat tempat dalam pembinaan masjid di Melaka. Bekalan jubin yang banyak telah di bawa masuk dari Barat walaupun Melaka telah menggunakan jubin daripada Cina sejak zaman Kesultanan Melaka. Terdapat pelbagai corak dan saiz yang boleh didapati di dalam seni bina masjid di Melaka. Dari segi motif, ada yang menggunakan motif hiasan lukisan tangan dan ada yang menggunakan motif cetakan. Motif flora, dan geometri dalam pelbagai bentuk dan warna menjadi pilihan. Lokasi utama penggunaan jubin ialah di bahagian dinding dalam dan luar dewan sembahyang, lantai, tangga dan kolam mengambil wuduk.

Antara ciri-ciri utama seni bina masjid di Melaka pada abad ke 18 dan 19 Masihi ialah satu dewan sembahyang yang luas serta dihiasi dengan empat batang tiang seri di dalamnya. Mempunyai dua buah tingkap di bahagian hadapan dewan dan dua buah tingkap di bahagian depan, satu tingkap di setiap sisi depan dewan sembahyang. Mempunyai empat hingga sembilan buah pintu di bahagian dewan sembahyang bergantung kepada saiz masjid. Sebagai contoh di Masjid Tengker, ia mempunyai tiga buah pintu di bahagian sisi (kiri dan kanan) dan tiga buah pintu di bahagian belakang dewan sembahyang. Di bahagian luar dewan mempunyai kawasan yang dipanggil serambi dan tangga. Bahagian serambi ini kadangkala digunakan sebagai tempat rehat, tempat menjamu selera jika terdapat majlis kenduri atau digunakan juga sebagai tempat sembahyang tambahan jika jumlah jemaah melebihi dari jumlah yang boleh ditampung oleh dewan sembahyang. Terdapat juga masjid yang menempatkan satu bahagian serambi bagi kegunaan jemaah wanita kerana tiada pembahagian tempat sembahyang wanita dalam dewan sembahyang utama.

Satu lagi ciri utama masjid Melaka abad ke 18 dan 19 Masihi ialah kolam wuduk yang terletak di luar dewan sembahyang berhampiran dengan serambi.

Selalunya kolam wuduk disambungkan ke dewan sembahyang dengan satu laluan khas. Kolam bersaiz besar dan berbentuk segi empat ini digunakan oleh jemaah masjid untuk mengambil wuduk. Terdapat kolam wuduk yang mempunyai tangga simen di sekelilingnya dan berhias jubin seramik. Di bahagian tengah kolam selalunya mempunyai satu binaan khas untuk diletakkan lampu. Bahagian tengah ini juga mempunyai sambungan laluan dari salah satu bahagian sisi kolam.

Di bahagian atap pula, rekaan mahkota atap merupakan ciri yang amat unik bagi masjid Melaka. Setiap rekaan mahkota atap masjid di Melaka mempunyai bentuk yang tersendiri. Ada yang mempunyai hiasan setingkat dan ada yang mempunyai sehingga lima tingkat hiasan seperti mahkota atap Masjid Tanjung Keling. Motif yang sering mejadi pilihan ialah sulur daun dan teratai. Mahkota atap masjid Melaka juga berbentuk seperti piramid di mana ia bersaiz besar di bahagian bawah dan semakin kecil di bahagian atas. Tidak seperti masjid yang dibina pada hari ini di mana kesemuanya menggunakan lambang bulan sabit dan bintang pecah lima di atas rekaan kubah atau bumbung, rekaan mahkota atap masjid Melaka abad ke 18 dan 19 Masihi mempunyai keunikan dari segi rekaan dan memberi identiti kepada seni bina masjid Melaka.

Menara masjid Melaka abad ke 18 Masihi mempunyai pelbagai bentuk. Di tiga buah masjid abad ke 18 yang masih wujud pada hari ini mempunyai bentuk menara masjid yang berlainan setiap satunya. Di Masjid Tengker, menara masjidnya berbentuk pagoda yang mempunyai enam tingkat. Tingkat yang paling atas merupakan ruang yang terbuka atau balkoni berbumbung gaya Cina. Keseluruhan menara dibina dalam bentuk heksagon iaitu segi enam. Setiap tingkat mempunyai hiasan dinding seperti gerbang dan sebuah tingkap kecil tanpa daun tingkap di setiap sisi kecuali di tingkat ke enam. Di Masjid Kampung Hulu pula, menaranya mempunyai bentuk seperti loceng yang digunakan dalam pembinaan rumah api. Seperti menara di Masjid Tengker, menara di Masjid Kampung Hulu juga mempunyai balkoni berbumbung di bahagian atas menara. Menara di Masjid Kampung Kling pula mempunyai persamaan dengan masjid yang didirikan oleh golongan India Muslim dari Selatan India seperti di Singapura dan Pulau Pinang. Ia juga mempunyai bentuk seperti pagoda tetapi dalam bentuk segi empat. Saiz segi empatnya menjadi semakin kecil di tingkat ke enam. Mempunyai balkoni berbumbung dan atap berbentuk Cina serta mahkota atap yang paling besar berbanding dengan mahkota atap di dua buah menara masjid yang terdahulu. Di tingkat pertama hingga ke tiga mempunyai satu tingkap di setiap sisi, manakala tingkat ke empat, dua buah tingkap, tingkat ke lima, tiga buah tingkap dan yang ke enam mempunyai lima buah tingkap kecil yang disusun dalam bentuk kubah.

Tipologi hiasan tiga buah masjid abad ke 18 di Melaka

Dalam kajian ini hiasan masjid di bahagikan kepada tiga kumpulan utama iaitu motif alam, motif kaligrafi dan motif keagamaan. Di dalam setiap kumpulan ini terdapat beberapa lagi pecahan jenis motif hiasan.

1. Motif alam.

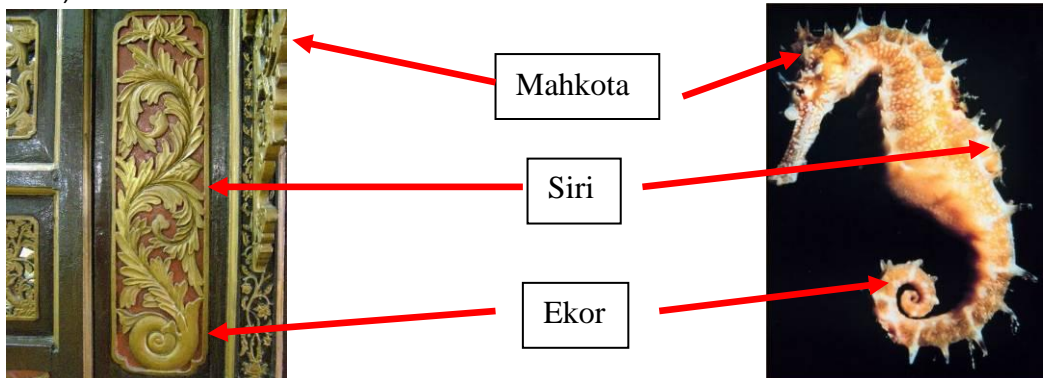
Motif alam terbahagi kepada bunga, daun, buah, haiwan dan kosmos. Setiap motif yang dapat direkodkan kemudiannya di sesuaikan dengan sumber sebenar motif itu dihasilkan. Dalam kategori motif alam, motif bunga merupakan pilihan utama yang merangkumi 54% daripada keseluruhan motif alam yang dapat direkodkan. Motif daun sebanyak 20%, motif kosmos 10% manakala motif buah dan haiwan masing-masing sebanyak 5% dan merupakan yang paling sedikit.

Peratusan motif alam dalam hiasan masjid

Bunga	Daun	Buah
Haiwan	Kosmos	
5%	10%	
5%		54%
	26%	

Contoh hiasan motif alam adalah seperti berikut:

a) Motif haiwan



b) Motif bunga



c) Motif daun



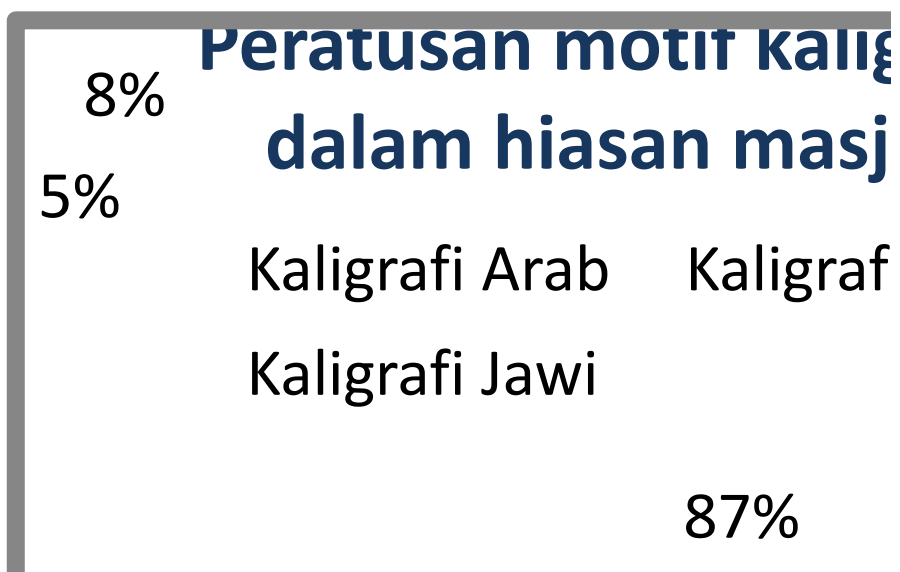
Bunga teratai



Daun Acanthus

2. Motif kaligrafi

Motif kaligrafi terbahagi kepada tiga jenis iaitu, kaligrafi Arab, Jawi dan Cina. Kaligrafi Arab dan Jawi kebanyakannya dijadikan hiasan di atas kepala pintu dan tingkap. Ia terdiri daripada ayat suci al-Qur'an, doa ataupun maklumat mengenai pembinaan masjid tersebut. Dari kajian ke atas ketiga-tiga buah masjid abad ke 18 di Melaka didapati 87% peratus daripada motif kaligrafi yang digunakan terdiri daripada kaligrafi Arab, 8% kaligrafi jawi dan 5 % kaligrafi Cina.



Contoh motif kaligrafi adalah seperti berikut:

a) Kaligrafi Arab dan Jawi

Do'a



Surah Yasin

Maklumat mengenai pembinaan masjid dalam tulisan jawi

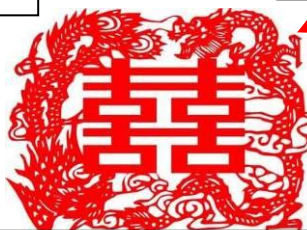
b) Kaligrafi Cina



Motif pada hiasan atap Masjid Tengker



Setelah disusun semula



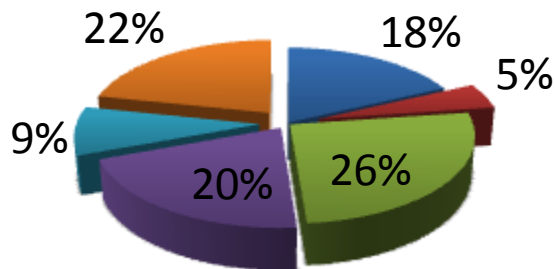
Motif asal yang membawa maksud nasib yang baik / tuah

3. Motif keagamaan dan kebudayaan masyarakatan

Motif keagamaan bermaksud simbol atau pelambangan yang digunakan sebagai identiti sesebuah agama contohnya seperti bulan sabit dan bintang pecah lima sebagai simbol Islam, salib bagi agama Kristian dan roda kehidupan bagi agama Buddha. Motif kebudayaan masyarakat pula ialah motif yang menunjukkan kebudayaan seperti alat muzik, perhiasan rumah dan sebagainya.

Peratusan motif keagamaan dan kebudayaan masyarakat dalam hiasan masjid

- Agama Islam
- Masyarakat Melayu
- Agama Buddha
- Masyarakat Cina / Baba Nyonya
- Agama Kristian
- Masyarakat Barat



Kesimpulan

Kajian tipologi ini telah berjaya merekodkan sebanyak 434 jenis motif hiasan yang terdapat di Masjid Kampung Hulu, Masjid Kampung Keling dan Masjid Tengker. Kesemua motif yang direkodkan kemudiannya telah dianalisis dan menghasilkan beberapa kesimpulan sebagai hasil daripada kajian.

Kepelbagaian motif hiasan ini memperlihatkan kekayaan warisan budaya dan kesenian Islam di negeri Melaka khususnya. Kepelbagaian bangsa dan agama masyarakat yang tinggal di sekitar kawasan masjid dan juga dasar pemerintah yang beberapa kali bertukar tangan sebelum 1957 telah menjadikan ketiga-tiga buah masjid simbol persefahaman dan keharmonian penduduk atau masyarakat yang tinggal di bawah pemerintahan Belanda dan Inggeris.

Pemilihan dan penggunaan motif hiasan yang menggabungkan semua pengaruh disekelilingnya dilihat sebagai tindakan yang bijak dalam meletakkan masjid di satu tahap yang boleh diterima oleh masyarakat bukan Islam yang tinggal di sekitarnya dan tidak dianggap sebagai asing. Ini kerana motif hiasan yang digunakan juga turut digunakan untuk hiasan rumah-rumah masyarakat Cina dan Baba Nyonya yang tinggal berhampiran dengan kawasan masjid.

Motif alam menjadi pilihan utama penaung dan tukang dalam seni bina masjid-masjid ini. Ini kerana Islam melarang penggunaan motif figura dan motif figura juga boleh mengganggu tumpuan terutamanya di dalam tempat ibadah seperti masjid. Motif alam yang digunakan amat sesuai kerana ia melambangkan kebesaran ciptaan Allah swt. Motif kaligrafi mewakili kumpulan motif yang paling sedikit digunakan. Ini mungkin kerana kaligrafi memerlukan lokasi yang sesuai untuk meletakkannya. Sebarang bentuk penulisan terutamanya ayat al-Qur'an dan do'a diletakkan di tempat yang tinggi seperti di atas kepala pintu dan tingkap seperti di Masjid Kampung Keling. Bagi maklumat mengenai sejarah pembinaan masjid atau kerja penambahan masjid ditemui di atas kepala pintu dan juga di atas pintu pagar masjid.

Lokasi seni hiasan masjid di ketiga-tiga buah masjid yang terlibat dalam kajian ini ialah seperti berikut:

Jadual 2: Senarai lokasi hiasan Masjid Kampung Hulu, Masjid Kampung Keling dan Masjid Tengker

Lokasi Seni Hiasan	Masjid Kpg. Hulu	Masjid Kpg. Keling	Masjid Tengker
1- Bahagian dalam dewan sembahyang			
a) Mimbar	/	/	/
b) Mihrab	/	/	/
c) Tiang seri	/	/	/
d) Dinding		/	/
e) Syiling	/	/	
f) Lantai			
g) Tingkap	/	/	/

h) Pintu	/	/	/
----------	---	---	---

2- Bahagian luar dewan sembahyang

a) Serambi	/	/	/
b) Tangga		/	/
c) Kolam wuduk	/	/	/
d) Bumbung	/	/	/
e) Menara	/	/	/
f) Pintu pagar	/	/	/
g) Lantai	/	/	/
h) Dinding		/	/

Peratusan keseluruhan motif hiasan dalam hiasan masjid

Motif alam

Motif kaligrafi

45%

46%

9%

Akhir sekali, keghairahan penggunaan motif yang mungkin disebabkan oleh pengaruh gaya hidup pada waktu itu telah sedikit sebanyak memperlihatkan ketidakarifan dan ketidaksensitifan segelintir penaung atau mereka yang bertanggungjawab memantau pembinaan masjid menyebabkan beberapa motif keagamaan yang tidak sepatutnya berada di dalam masjid telah digunakan seperti salib dan beberapa lambang agama Buddha.

Bibliografi

- A. Samad Ahmad (1979), *Sulalatus salatin (Sejarah Melayu)*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Abdul Halim Nasir(2004), *Mosque architecture in the Malay World*. Terj. Omar Salahuddin Abdullah. Bangi: Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Encyclopedia of Islam*. (1993), Leiden: E.J Brill.
- Hock, Lim Lee & Ismail Said. 2007. *Ikongrafi motif pada komponen ukiran kayu di dalam Tokong Cina*. <http://asia.geocities.com/isaid04652/Fulltext010.html> [24 Januari 2007].
- Ismail Haji Ibrahim (pnyt) (2004), *Pelayaran Ibn Batuttah*. Kuala Lumpur: IKIM.
- Mastor Surat. 2007. *Pembangunan tipologi masjid tradisional Melayu nusantara*. Tesis Sarjana. Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Melaka (1993), *Senarai pewartaan masjid-masjid warisan di Negeri Melaka*, Melaka: Perbadanan Muzium Melaka.
- Mohamad Tajuddin Mohamad Rasdi & Alice Sabrina Ismail (pnyt.) (2003), *Traditional Muslim Architecture in Malaysia (Vol II)*. Johor: KALAM.
- Muhammad Yusoff Hashim (1989), *Kesultanan Melayu Melaka*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Nash Rahman (1998), *Masjid pembentukan dan pembinaan masjid-masjid dunia Malaysia dan Kuala Lumpur*. Kuala Lumpur: Puncak Awal
- Newbold (1971), *Straits Settlement in the Straits of Malacca*, Vol. 1 (reprint). Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Pereira (Jose) (2004). *The sacred architecture of Islam*. New Delhi: Aryan Books International.
- Pintado, M.J. (pnyt.)(1993), *Portugese documents on Malacca Vol 1 (1510-1511)*. Kuala Lumpur: National Archives of Malaysia.
- Syed Muhmammad Naguib al-Attas (1969), *Preliminary statements on a general theory of the Islamization of the Malay-Indonesia Archipelago*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa & Pustaka.

Pemikiran Ulama Melayu Klasik Tentang Pemakanan

*Mohammad Aizat Jamaludin**

*Mohd Anuar Ramli**

*Suhaimi Ab Rahman**

Abstrak

Mazhab Syafie merupakan aliran yang dominan di rantau Nusantara. Dominasi mazhab ini kesan kegigihan para ulama Melayu klasik dalam mentransmisikan keilmuan Islam khususnya ilmu fiqh yang bersusur-galurkan pandangan mazhab Syafie. Proses yang berterusan dalam tempoh yang panjang ini menghasilkan satu bentuk masyarakat yang berpegang teguh dengan pandangan fiqh dalam mazhab Syafie. Di dalam karya ulama Melayu klasik, terdapat perbincangan khusus tentang pemakanan. Ini kerana makanan merupakan keperluan asasi demi kelangsungan umat manusia. Namun begitu, perbincangan ulama Melayu klasik bersifat terbatas. Ia hanya melibatkan perbincangan yang berkaitan dengan haiwan dan tumbuhan. Mereka turut memperkenalkan taksonomi haiwan yang halal dan haram dimakan sebagai panduan kepada masyarakat Islam. Justeru, kertas kerja ini akan menelusuri pemikiran ulama Melayu klasik dalam kitab-kitab fiqh klasik dengan memfokuskan aspek pemakanan. Selain itu, ia turut membincangkan dua isu pemakanan semasa yang mempunyai kaitan dengan pemikiran ulama klasik, iaitu memakan belangkas dan meminum kopi luwak (civet coffee). Hasil perbincangan mendapati, pemikiran ulama Melayu klasik masih relevan dalam beberapa keadaan, dan ada pandangan fiqh ijthadi yang boleh berubah dengan perkembangan sains dan teknologi masa kini.

Kata kunci: *Mazhab Syafie, Ulama Melayu, Pemakanan, Haiwan, Halal Haram*

* Calon Doktor Falsafah di Institut Penyelidikan Produk Halal, Universiti Putra Malaysia.

* Pensyarah (PhD) di Jabatan Fiqh Usul, Akademi Pengajian Islam, Universiti Malaya, Kuala Lumpur.

* Ketua (PhD) Laboratori Polisi dan Pengurusan Halal, Institut Penyelidikan Produk Halal, Universiti Putra Malaysia.

Pendahuluan

Ulama merupakan agen perubahan masyarakat. Mereka memainkan peranan penting dalam proses sosialisasi ajaran Islam sama ada dalam disiplin tafsir, akidah, mahupun fiqh. Sumbangan besar ini dapat dilihat dalam penulisan karya-karya klasik dalam pelbagai disiplin ilmu. Ianya diwarisi dari satu generasi kepada satu generasi yang lain.

Khususnya dalam disiplin fiqh atau hukum Islam, terdapat kupasan yang mendalam dalam aspek ibadah yang menyentuh toharah, solat, puasa, zakat, haji dan umrah, akikah dan korban, pembunuhan dan sembelihan serta makanan yang halal dan haram. Pada dasarnya karya fiqh ulama Melayu klasik ini, telah membentuk karakter masyarakat Melayu yang seragam, yang mana majoriti pemikiran ulama klasik terutamanya dalam aliran fiqh telah didominasi oleh mazhab Syafie.

Justeru, kertas kerja ini akan mengulas pemikiran ulama Melayu klasik dalam aspek makanan halal dan haram. Selain itu, ia turut membincangkan dua isu semasa yang berkaitan makanan iaitu hukum memakan belangkas dan meminum kopi luwak (*civet coffee*).

Karya Ulama Melayu Klasik Tentang Hukum Islam

Menurut Mohd Nor Ngah, kitab-kitab fiqh yang dihasilkan oleh ulama Melayu klasik kebanyakannya bersifat saduran dari karya dalam mazhab Syafi'i. Misalnya kitab *Sirat al-Mustaqim* merujuk kepada karya seperti *Syarh al-Minhaj* oleh Zakariya al-Ansari, *Mughni al-Muhtaj* oleh al-Syarbini, *Tuhfah al-Muhtaj* oleh Ibn Hajar al-Haythami dan *Nihayah al-Muhtaj* oleh al-Ramli.¹

Wan Mohd Saghir Abdullah membahagikan penulisan ulama Melayu kepada sepuluh peringkat iaitu dari kurun ke 12M-21M.² Peringkat ketiga dari abad ke 16M-17M merupakan permulaan penulisan kitab fiqh.³ Berdasarkan peringkat tersebut, beliau memperkecilkannya menjadi tiga kelompok ulama terkenal, iaitu:

Pertama, kelompok yang terdiri daripada senarai nama: Syeikh Hamzah al-Fansuri, Syeikh Syams al-Din al-Sumatra-i, Syeikh Nur al-Din al-Raniri, dan Syeikh 'Abd al-Rauf b. 'Ali al-Fansuri, semuanya di Aceh. Syeikh Yusuf Taj al-Khalwati al-Mankatsi (Bugis), Syeikh 'Abd al-Malik bin 'Abd Allah Terengganu, dan Syeikh 'Abd al-Rahman Pauh Bok al-Fatani.

¹ Mohd Nor Ngah (1995), "Islamic World View of Man, Society and Nature Among the Malays" dalam Mohd Taib Osman (ed.), *Malaysian World View*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, h. 7.

² Wan Mohd Shaghir Abdullah (1985), *Perkembangan Ilmu Fiqh dan Tokoh-tokohnya di Asia Tenggara*. Solo: CV Ramadhani, h. 9-21.

³ Wan Mohd Shaghir Abdullah (2000a), *Wawasan Pemikiran Islam Ulama Asia Tenggara*. Kuala Lumpur: Khazanah Fathaniyah, j. 3, h. 1-45.

Kedua, kelompok yang terdiri daripada senarai nama: Syeikh 'Abd al-Samad al-Palimbani, Syeikh Muhammad Arsyad bin 'Abd Allah al-Banjari, Syeikh Dawud bin 'Abd Allah al-Fatani, Syeikh Isma'il bin 'Abd Allah al-Minankabawi dan Syeikh Ahmad Khatib al-Sambasi.

Ketiga, kelompok yang terdiri daripada senarai nama: Syeikh Nawawi al-Bantani, Syeikh Muhammad bin Ismail al-Fatani, Syeikh Zain al-Abidin bin Muhammad al-Fatani, Syeikh Ahmad bin Muhammad Zain al-Fatani, Syeikh Ahmad bin Muhammad Yunus Lingga, Syeikh Ahmad bin 'Abd al-Latif al-Minkabawi dan Syeikh Muhammad Mukhtar bin 'Atarid Bogor.⁴

Para ulama Melayu klasik telah menghasilkan pelbagai genre penulisan dalam pelbagai disiplin ilmu Islam. Abdul Kadir Haji Muhammad telah membahagikan penulisan fiqh atau hukum Islam khususnya di Malaysia kepada tiga kategori, iaitu penulisan awal hukum Islam, penulisan hukum Islam pada abad ke 19 dan penulisan hukum Islam pada abad ke 20 hingga merdeka yang merangkumi penulisan *khilafiyyah* dan tidak *khilafiyyah*.⁵

Pada peringkat awalnya, didapati telah ada beberapa peraturan yang berasaskan syariah diterapkan dan dilaksanakan di beberapa negara Muslim pada zaman awal Islam di Kepulauan Melayu, namun tiada kitab fiqh lengkap dalam bahasa Melayu (Jawi) atau bahasa tempatan hinggalah separuh kedua kurun ke XVII. Sebelumnya ilmu fiqh wujud secara terpisah dan kebanyakannya ditransmisi berdasarkan tradisi lisan. Pada masa ini, ilmu fiqh belum menjadi fokus utama, malah falsafah mistik (*mystico-philosophical*) lebih diminati berbanding aspek perundangan Islam.

Di antara kitab fiqh mazhab Syafie yang berpengaruh di Nusantara adalah *al-Sirat al-Mustaqim* karya Syeikh Nur al-Din al-Raniri yang mulai ditulis pada 1044H/1634M dan selesai dikarang pada tahun 1054H/1644M.⁶ Beliau merupakan ulama yang mula-mula menulis ilmu fiqh ibadat dalam bahasa Melayu dan perbincangan termasuklah tentang wuduk, solat, zakat, puasa, haji, akikah dan sembelihan.⁷ Kitab yang berorientasikan mazhab Syafi'i ini berlandaskan kitab *Minhaj al-Talibin* karya al-Nawawi, *Fath al-Wahhab* karya Zakariya al-Ansari dan *Hidayah al-Muhtaj Syarh Mukhtasar* karya Ibn Hajr.⁸

⁴ Wan Mohd Shaghir Abdullah (2000b), *Wawasan Pemikiran Islam Ulama Asia Tenggara*. Kuala Lumpur: Khazanah Fathaniyah, j. 1, h. 12.

⁵ Abdul Kadir Haji Muhammad (1996), *Sejarah Penulisan Hukum Islam di Malaysia*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa & Pustaka, hh. 1-98.

⁶ Wan Mohd Shaghir Abdullah (1991), *Khazanah Karya Pusaka Asia Tenggara*. Kuala Lumpur: Khazanah Fathaniyah, j. 2, hh. 113-119.

⁷ Mohd Muhiden Abd Rahman (2006), *Riwayat Hidup Syeikh Nuruddin al-Raniri dan Sumbangannya Kepada Ilmu Hadith*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, hh. 23-24; Mohamad Jajuli A. Rahman (1995), *The Malay Law Text*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, h. ix.

⁸ Mat Saad Abdul Rahman (2004), "Sheikh Nuruddin al-Raniri dan Kitabnya Sirat al-Mustaqim", (Kertas kerja Seminar Manuskrip Islam, anjuran Jabatan Perdana Menteri Brunei, bertempat di Berakas, Brunei, pada 1-2 Mac 2004), h. 21.

Kitab kedua yang dikarang di Alam Melayu adalah *Mir'at al-Tullab*, hasil karya 'Abd al-Ra'uf al-Singkeli. Kitab ini diselesaikan penulisannya pada tahun (1083H/1672M). Kitab ini merupakan perintis dalam aspek fiqh al-mu'amalat. Ia merangkumi perbincangan mengenai politik, sosial dan ekonomi. Sumber rujukan utamanya adalah kitab *Fath al-Wahhab* karangan Zakariya al-Ansari di samping kitab *Fath al-Jawad* dan *Tuhfah al-Muhtaj*, kedua-duanya karangan Ibn Hajar al-Haytami (m. 1565), *Nihayah al-Muhtaj* karya Syams al-Din al-Ramli, *Tafsir al-Baydawi* oleh Ibn 'Umar al-Baydawi (m. 1286) dan kitab *Syarh Sahih Muslim* karya al-Nawawi (m. 1277). Perkembangan ini menunjukkan proses pengajian fiqh di Alam Melayu pada peringkat awal lebih bersifat *al-tadarruj*.⁹

Sejak bermulanya tradisi pemikiran fiqh di Nusantara oleh Syeikh Nur al-Din al-Raniri dengan kitabnya *Sirat al-Mustaqim* yang kemudiannya disempurnakan oleh Syeikh Muhammad Arsyad bin 'Abd Allah al-Banjari dengan kitabnya *Sabil al-Muhtadin*, persoalan ibadatlah yang lebih dominan. Begitu besarnya perhatian terhadap bidang ini, sehingga apabila dibahaskan berkenaan ilmu fiqh, seolah-olahnya ia cuma menyangkut masalah ibadat sahaja.¹⁰

Sungguhpun demikian, ini tidaklah bermakna yang bidang-bidang fiqh yang lain telah diabaikan sama sekali. Sesuai dengan mazhab Syafi'i yang diamalkan, selain daripada aspek ibadat, terdapat tiga aspek lain yang disentuh iaitu munakahat, mu'amalat dan jinayat. Dan tokoh pertama yang telah membahaskan ketiga-tiga persoalan ini ialah Syeikh 'Abd al-Ra'uf al-Fansuri. Dengan pembahagian tugas ini, ilmu fiqh lengkap ditulis di Aceh sejak abad ke 17M.¹¹ Selain itu, terdapat banyak lagi penulisan fiqh ulama Melayu klasik lain,¹² di antaranya:

1. *Safinah al-Hukkam* dikarang oleh Syeikh Faqih Jalal al-Din al-Asyi, diselesaikan penulisannya pada tahun 1153H/1740M. Kitab ini membincangkan bab jual beli, nikah, pencederaan dan fara'id.
2. *Sabil al-Muhtadin* dikarang oleh Syeikh Muhammad Arsyad al-Banjari, diselesaikan penulisannya pada tahun 1193H/1779M.
3. *Kifayah al-Ghulam* dikarang oleh Syeikh Isma'il al-Minkabawi.
4. *Manhah al-Qarib* dikarang oleh Syeikh 'Abd al-Samad @ Tuan Tabal, diselesaikan penulisannya pada tahun 1300H/1882M.
5. *Kasyfu al-Litham* dikarang oleh Syeikh Zain al-Abidin b. Muhammad al-Fatani, diselesaikan penulisannya pada tahun 1307H/1889M.
6. *Tabassum al-Syaribin* dikarang oleh Syeikh Zain al-Abidin b. Muhammad al-Fatani.

⁹ Azyumardi Azra (2006), *Islam in The Indonesian World: An Account of Institutional Formation*. Bandung: Mizan, h. 110-113.

¹⁰ Abdul Rahman Abdullah (1998), *Pemikiran Umat Islam di Malaysia: Sejarah dan Aliran*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 46-47.

¹¹ *Ibid*.

¹² Senarai ini dapat dilihat di antaranya dalam "Kitab-kitab pengarang Melayu yang dicetak di Timur Tengah" dalam Md Sidin Ahmad Ishak & Mohammad Redzuan Othman (2000), *The Malays in the Middle East*. Kuala Lumpur: University Malaya Press, h. 73-86.

7. *Matla' al-Badrayn* dikarang oleh Syeikh Muhammad b. Isma'il Dawud al-Fatani, diselesaikan penulisan pada tahun 1303H/1886M.
8. *Wisayah al-Afrah* dikarang oleh Syeikh Muhammad b. Isma'il Dawud al-Fatani, diselesaikan penulisan pada tahun 1312H/1894M.
9. *al-Bahr al-Wafi* dikarang oleh Syeikh Muhammad b. Isma'il Dawud al-Fatani, diselesaikan penulisan pada tahun 1331H/1912M.
10. *Bahjah al-Mubtadin* dikarang oleh Syeikh Ahmad b. Muhammad Zain al-Fatani, diselesaikan penulisan pada tahun 1310H/1893M.
11. *'Unwan al-Falah* - Syeikh Ahmad b. Muhammad Zain al-Fatani, diselesaikan penulisan pada tahun 1319H/1902M.
12. *al-Fatawa al-Fataniyyah* - Syeikh Ahmad b. Muhammad Zain al-Fatani.
13. *al-Thimar al-Lazizah* dikarang oleh Syeikh Ahmad b. Muhammad Yunus Lingga diselesaikan penulisan pada tahun 1312H/1894M.
14. *Nur al-Syam'ah* dikarang oleh Syeikh Ahmad Khatib b. 'Abd al-Latif al-Minankabawi, diselesaikan penulisan pada tahun 1314H/1896M.

Pemikiran Ulama Melayu Klasik dalam Pemakanan

Menurut Azyumardi Azra, masih terdapat golongan tertentu yang tanpa melalui penelitian mendalam, telah menganggap naskah-naskah [baca: kitab Melayu klasik] tidak atau kurang bernilai; atau menyimpulkan Islam Nusantara “miskin” secara intelektual; para ulama, pemikir dan penulis naskah hanya menjadi “pengguna” pemikiran Islam dari tempat-tempat lain. Pandangan ini selain simplistik, juga menyesatkan (*misleading*), kerana para ulama, pemikir dan penulis naskah-naskah Islam sejak abad ke 17 telah menghasilkan berbagai-bagai karya yang menjadi tonggak keintelektualan Islam Nusantara.¹³

Walaupun terdapat pandangan sinikal dan skeptikal terhadap kitab kuning bertulisan Jawi, pada pandangan pengkaji, kitab kuning merupakan aset dan simbol kearifan tempatan kepada orang Melayu yang dilupakan serta dimuzium-arkibkan atau istilahnya mengalami proses fosilisasi¹⁴ dan kristalisasi.¹⁵ Selain itu, ia turut menggambarkan tradisi penulisan ulama Melayu silam yang tinggi dalam pelbagai bidang sama ada fiqh, akidah dan tasawwuf. Untuk mengatakan kitab kuning Alam Melayu sebagai kitab saduran adalah tidak adil. Ini kerana istilah saduran lebih rapat kepada sisi negatif iaitu plagiat atau ciplak. Sedangkan dalam etika penulisan ilmiah amnya, rujukan kepada sumber yang bertulis adalah untuk menguatkan hujjah dan memberikan autoriti dalam penulisan. Begitu juga dalam penulisan kitab fiqh klasik, selain menjaga rantaian (*sanad*) keilmuan, ia juga bagi menjamin keautoritian teks.

¹³ Azyumardi Azra (2005), *Dari Harvard hingga Makkah*. Jakarta: Penerbit Republika, h. 46.

¹⁴ Pada asalnya ia digunakan dalam disiplin *paleontologi*. Dalam konteks ini pengkaji maksudkan sebagai khazanah karya ulama Melayu klasik yang banyak, tidak ubah seperti fosil yang mengeras menjadi batu dan berlapis-lapis, disebabkan tiada usaha serius untuk menggali pemikirannya.

¹⁵ Membeku dan menjadi ketulan sebab tidak dicernakan pemikiran yang terdapat dalam karya fiqh ulama Melayu klasik.

Selain itu, persamaan sumber rujukan dalam penulisan kitab-kitab fiqh Alam Melayu memberikan kesan positif dalam wacana fiqh Alam Melayu. Rujukan utama adalah bersumberkan kitab *Nihayah al-Muhtaj*, *Tuhfah al-Muhtaj*, dan *Mughni al-Muhtaj*. Kesannya, tiada konflik yang serius dalam masalah *khilafiyah* kalangan masyarakat Melayu.¹⁶

Walau bagaimana pun, dalam kajian ini, penulis hanya merujuk dua buah karya fiqh klasik, iaitu kitab *Sirat al-Mustaqim* karangan Syeikh Nuruddin al-Raniri dan kitab *Sabil al-Muhtadin* karya Syeikh Muhammad Arshad al-Banjari. Kebiasaannya kedua-dua buah karya ini dikompilasi sekali dalam sebuah naskah. Kitab *Sabil al-Muhtadin* di bahagian tengah isi, manakala kitab *Sirat al-Mustaqim* dipinggir tepi naskah.¹⁷

Secara asasnya, majoriti ulama Melayu klasik menekankan kepentingan dalam pengambilan makanan yang halal dan mengelakkan makanan yang haram. Ini kerana amalan ini bersandarkan kepada suruhan dan larangan yang tegas di dalam al-Quran dan al-Sunnah. Berdasarkan hakikat tersebut, pengambilan makanan yang dipilih mestilah mengutamakan sesuatu yang baik dan menghindari daripada makanan bersumberkan najis dan kotoran.¹⁸ Firman Allah s.w.t:¹⁹

يَتَأْتِيهَا الذِّبْرِ ءَامِنُونَ كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ

Maksudnya:

“Wahai orang-orang yang beriman, makanlah dari benda-benda yang halal dan baik yang telah Kami berikan kepada kamu.”

Firman Allah s.w.t yang lain:²⁰

يَتَأْتِيهَا النَّاسُ كُلُّوا مِمَّا فِي الْأَرْضِ حَلَالًا طَيِّبًا

Maksudnya:

“Wahai sekalian manusia! Makanlah dari apa yang ada di bumi yang halal lagi baik.”

Selain itu, beberapa hadis Nabi s.a.w juga telah menegaskan pengambilan makanan yang haram telah dijanjikan dengan seksaan api neraka.²¹ Ini bertepatan dengan hadis Nabi s.a.w:²²

¹⁶ Ahmad Mohammad Ibrahim *et al.* (1995), “Islamization of the Malay Archipelago and the impact of al-Shafii’s Madhab on Islamic Teachings and Legislation in Malaysia”, in *Imam al-Shafii*, Morocco: Islamic Educational, Scientific and Cultural Organization (ISESCO), h. 52.

¹⁷ Dalam kajian ini, penulis Syeikh Muhammad Arshad al-Banjari (1343H), *Sabil al-Muhtadin li al-Tafaqquh fi Amr al-Din*. Pulau Pinang: Dar al-Mu‘arif.

¹⁸ *Ibid.*, juz. 2, h. 241 & 246.

¹⁹ Surah al-Baqarah (2): 172.

²⁰ Surah al-baqarah (2): 168.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.* Hadis ini diriwayatkan oleh Imam al-Tirmizi dengan lafaz:

أي لحم نبت من حرام ، فالنار أولى به

Maksudnya:

“Sesuatu daging yang tumbuh daripada sumber yang haram, maka api nerakalah yang utama baginya”.

Justeru, para ulama klasik amat mementingkan makanan halal dalam amalan harian mereka. Ini kerana makanan yang haram menimbulkan implikasi negatif sama ada terhadap mental, fizikal serta spiritual manusia.

Selain itu dalam mengkategorikan makanan halal haram, ulama Melayu klasik telah menyenaraikan dua kategori utama haiwan iaitu haiwan akuatik dan darat.²³ Bagi haiwan akuatik, semua adalah halal untuk dimakan berasaskan firman Allah s.w.t:²⁴

أُحِلَّ لَكُمْ صَيْدُ الْبَحْرِ وَطَعَامُهُ

Maksudnya:

“Dihalalkan bagi kamu buruan haiwan lautan dan memakannya.”

Ini diperkukuhkan lagi hadis yang diriwayatkan oleh Abu Hurairah. Nabi s.a.w bersabda:²⁵

هو الطهور ماؤه الحل ميتته

Maksudnya:

“Pada air laut itu, airnya suci lagi halal memakan bangkai daripadanya.”

Haiwan akuatik atau yang hidup di dalam air adalah haiwan yang tidak hidup di darat atau hidup di darat hanya untuk beberapa ketika kemudian masuk kembali ke dalam air, sama ada daripada jenis ikan atau mempunyai bentuk bagaimana pun seperti menyerupai haiwan darat iaitu babi dan anjing dan tidak mempunyai racun serta berbisa. Oleh itu, bagi haiwan seperti babi dan anjing laut, ia adalah halal untuk dimakan. Begitu juga, dihalalkan untuk memakan haiwan kerang-kerangan, udang dan ketam nipah.²⁶

Namun begitu, haiwan yang hidupnya dua alam adalah diharamkan kerana ia boleh memberi kemudahan. Di antara haiwan tersebut seperti ketam batu, katak, ular air, *nas-nas*,²⁷ buaya, belangkas, penyu dan memerang. Begitu juga diharamkan memakan haiwan beracun seperti ikan buntal. Namun, apabila racun

“إنه لا يربو لحم نبت من سحت ، إلا كانت النار أولى به”.

²³ *Ibid.*, juz. 2, h. 241 & 246.

²⁴ Surah al-Ma'idah (5) : 96.

²⁵ Diriwayatkan oleh al-Bukhari dan imam hadis yang lain seperti Muslim, al-Tirmizi, Abu Daud, Ibn Majah dan lain-lain.

²⁶ *Ibid.*, juz. 2, h. 242-243 & 247.

²⁷ *Nas-nas* adalah sejenis haiwan laut yang seakan rupanya seperti manusia tetapi mempunyai satu mata dan satu kaki.

tersebut dapat dibuang hukumnya berubah kembali menjadi halal. Berasaskan pandangan tersebut, haiwan akuatik atau laut adalah halal dimakan selagi ia tidak dipandang keji, memudaratkan dan beracun. Ini termasuklah haiwan yang ditegah dibunuh seperti katak dan seumpamanya.

Selain itu, semua haiwan darat adalah halal dimakan melainkan terdapat larangan membunuhnya kerana ia memudaratkan kesihatan, membahayakan dan beracun. Di antara haiwan darat yang halal dimakan adalah seperti unta, sapi, kerbau hutan (liar) atau negeri (ternak), kambing dan kuda. Begitu juga, halal memakan keldai hutan bukan keldai jinak, dubuk, *dhab*, arnab, *tha'lab* (musang), pelanduk, landak dan seumpamanya. Malah dihalalkan juga haiwan berkaki dua seperti ayam, itik, angsa, burung kasawari dan belibis.

Namun begitu, haiwan darat seperti baghal, keldai dan tiap-tiap yang mempunyai taring yang kuat seperti macan (harimau), beruang, gajah, singa, babi, kera, badak dan lain-lain lagi adalah haram dimakan. Hal ini termasuklah haiwan yang dipandang menjijikkan dan kotor seperti cacing, cengkerik, semut, lipas, tebu, kumbang, lalat, nyamuk dan pacat. Tambahan pula, haiwan yang disunatkan dibunuh di dalam Islam adalah haram dimakan seperti ular, kala, gagak, helang dan tikus.

Dalam pada itu, diharamkan juga haiwan bersifat penyambar dan mencabut makanan dengan kuku seperti burung rajawali, helang, nuri, kakak tua dan serindit. Begitu juga diharamkan burung merak, burung nuri, keluang, kelawar, tuling, but-but (hud-hud) dan burung yang ditegah dibunuh seperti belatuk, hud-hud, lebah dan semut besar.

Selain itu, haiwan yang diperanakkan atau dikacukkan di antara haiwan halal dan haram adalah dikategorikan sebagai haiwan haram. Misalnya, dikacukkan anak anjing dan kambing atau kuda dan himar *ahliyah* (jinak). Anak yang dihasilkan daripada kacukan tersebut dianggap sebagai haram kerana induknya bukan lagi jelas sebagai haiwan halal.

Berdasarkan huraian tersebut, jelas ulama Melayu klasik telah membincangkan dengan terperinci status haiwan yang dikategorikan sebagai halal dan haram. Ada yang bersumberkan nas dan ada yang berasaskan ijtihad serta *istikhbath* (penilaian rasa jijik) terhadap haiwan tersebut.

Penilaian Terhadap Hukum Memakan Belangkas dan Meminum Kopi Luwak

1) Memakan Belangkas

Dewasa ini timbul isu berkaitan status memakan makanan haiwan akuatik seperti belangkas yang melibatkan daging, isi dan telurnya. Isu ini timbul ekoran wujudnya komuniti yang memakan belangkas dan ia menjadi hidangan popular di Kota Tinggi, Johor sehinggakan terdapat sebuah restoran khusus yang menyajikan haiwan ini iaitu Restoran Belangkas Mahkota. Restoran ini telah menjadikan belangkas sebagai menu utamanya dengan menyajikan hidangan

telur dan isinya sebagai memenuhi permintaan pelanggan yang meminati hidangan tersebut.²⁸ Senario ini bertentangan dengan pandangan ulama Melayu klasik yang mengharamkan belangkas, kerana ia haiwan dua alam.²⁹

Walau bagaimana pun, berdasarkan kajian semasa, belangkas bukanlah haiwan dua alam. Secara asasnya, belangkas adalah haiwan *Arthropoda* di bawah kumpulan primitif, *Chelicerata*. Ia bukan menjijikkan kerana belangkas hanya memakan kerang-kerangan sepanjang hidupnya. Ia adalah haiwan yang penting untuk memelihara kitaran makanan semula jadi laut dan mempunyai pelbagai khasiat yang berguna.

Menurut Prof. Madya Dr. Zaleha Kassim,³⁰ Pakar Kajian Haiwan Hidupan Air, Universiti Malaysia Terengganu, belangkas adalah haiwan yang hidup di laut dalam dan hanya naik ke pantai untuk bertelur. Ia adalah sejenis haiwan purba yang masih hidup sehingga kini dalam rupa asalnya. Sifat hidup ini sama seperti penyu yang naik ke atas darat untuk bertelur. Di dalam badan belangkas terdapat darah berwarna biru yang mampu mengesan virus dan bakteria. Darah belangkas mempunyai nilai yang tinggi.³¹ Selain itu, terdapat sejenis toksin yang boleh memberikan ketidakselesaan kepada kepala iaitu menjadi pening apabila termakannya.

Belangkas juga adalah haiwan yang mudah ditangkap di tepi-tepi pantai kerana ia tidak menggigit. Di samping itu, belangkas mempunyai habitat hidup di kuala sungai dan dataran berlumpur hutan bakau. Ia gemar bergerak di atas dataran berlumpur untuk mencari makanan seperti bangkai haiwan hidupan laut, ikan, kerang, sisa-sisa organik dan alga. Belangkas dewasa akan bernafas menggunakan insang pada bahagian buku insangnya dan akan mati sekiranya bahagian buku tersebut kering. Oleh yang demikian adalah tidak benar anggapan bahawa belangkas seperti binatang dua alam seperti amfibia iaitu katak dan buaya. Belangkas memerlukan kepada air sebagai kebergantungannya untuk bernafas dan hidup. Ia berbeza dengan katak dewasa yang menggunakan kulit dan paru-paru untuk bernafas apabila dewasa kerana belangkas adalah sebaliknya.

Berasaskan keadaan tersebut, belangkas tiada berbeza dengan haiwan yang hidupnya memerlukan air untuk hidup dan dari aspek ini, ia dihukumkan sebagai halal, dan boleh untuk dimakan. Ini berasaskan firman Allah s.w.t:³²

أَحْلَلْ لَكُمْ صَيْدَ الْبَحْرِ وَطَعَامَهُ مَتَّعْنَا لَكُمْ وَلِلْسَّيَّارَةِ

Maksudnya:

²⁸ "Teluk Sengat lokasi belangkas mendarat", *Utusan Malaysia*, 10/08/2009.

²⁹ Syeikh Muhammad Arshad al-Banjari (1343), *op.cit.*, j. 2, h. 241.

³⁰ Temu bual menerusi e-mail pada 4 Ogos 2011.

³¹ "Darah Belangkas RM17500 Seliter", *Berita Harian*, 06/07/2007

³² Surah al-Mai'dah (5): 96.

“Dihalalkan bagi kamu binatang buruan laut, dan makanan yang didapati dari laut, sebagai bekalan bagimu dan juga bagi orang yang dalam pelayaran...”

Berdasarkan kajian yang dilakukan oleh Prof Madya Dr Zaleha Kassim, belangkas merupakan haiwan akuatik yang hidup di dalam laut dalam dan hanya naik ke atas darat untuk bertelur. Pendapat ini sekaligus menyatakan adalah tidak benar belangkas adalah haiwan dua alam yang dihukumkan sebagai haram oleh ulama Melayu klasik bermazhab Syafie.

Selaras dengan penemuan tersebut, Muzakarah Jawatankuasa Fatwa Majlis Kebangsaan Bagi Hal Ehwal Ugama Islam Malaysia Kali Ke-93 yang bersidang pada 21 Februari 2011 telah memutuskan bahawa hukum memakan belangkas adalah harus.³³ Ini kerana, hasil perbincangan bersama pakar haiwan hidupan air menyatakan belangkas adalah bukan hidupan haiwan dua alam. Ia adalah sejenis haiwan satu alam yang hidup di laut masin dan sedikit di paya air tawar dan ia tidak boleh kekal hidup di darat kerana bernafas menggunakan insang.

Justeru dalam hukum memakan belangkas, didapati berlakunya perubahan hukum hasil bantuan penyelidikan yang lebih saintifik. Daripada status asalnya yang didakwa sebagai haiwan dua alam yang haram dimakan, belangkas pada dasarnya adalah haiwan akuatik yang halal dimakan. Perubahan ini tidak bermakna meremehkan ijtihad ulama Melayu klasik, sebaliknya ia dapat menambahkan lagi kemantapan hukum Islam yang bersifat sebagai *living law* dan *law in action* kepada masyarakat Islam.

2) Meminum Kopi Luwak (*civet coffee*)

Selain isu berkaitan belangkas, terdapat juga persoalan berhubung penghasilan kopi bersumberkan najis daripada musang atau disebut sebagai luwak (*Paradoxurus hermaphroditus*).³⁴ Terdapat beberapa jenis kopi di dunia dan kopi luwak (*civet coffee*) adalah sejenis kopi yang mahal di dunia sehinggakan ia berharga \$160 *per pound* berbanding dengan sembilan jenis kopi yang lain. Pelbagai lapisan masyarakat menggemari kopi sebagai minuman penyegar, sumber kekuatan serta tenaga dalam tubuh badan. Namun dalam keghairahan menikmati minuman tersebut, masyarakat juga tidak sedar tentang sumber pemerolehan kopi juga boleh menimbulkan pertanyaan.³⁵

Asasnya, kopi adalah halal dimakan kerana ia bersumberkan tumbuhan yang tidak beracun dan memudaratkan kesihatan. Walaupun begitu, kopi luwak adalah sejenis kopi yang diperolehi melalui kutipan yang dilakukan oleh petani-

³³ www.e-fatwa.gov.my.

³⁴ “Kopi Luwak Cetus Kontroversi”, *Berita Harian*, 20/07/2010; “Henti minum kopi luwak”, *Harian Metro*; “Kontroversi Kopi Luwak”, *Kosmo*.

³⁵ Schoenhof, D.N., (1999), “Kopi Luwak: The Stercoaceous Coffee of Indonesia”, *Tea and Coffee Trade Journal*, pp. 142-146.

petani di ladang dengan menjadikan musang atau luwak sebagai agen mencari kopi terbaik. Kopi luwak terkenal di Indonesia semenjak penjajah Belanda membuka ladang kopi di Nusantara (sekitar 200 tahun yang lalu) sebelum Indonesia menyatakan kemerdekaannya pada 1945. Manualnya, kopi luwak dihasilkan bermula dengan pekerja ladang mengambil dan memisahkan biji kopi dari kotoran Luwak.³⁶

Kopi Luwak diperoleh dari proses fermentasi buah kopi di dalam saluran pencernaan haiwan luwak dengan menggunakan enzim yang khas sehingga menghasilkan *taste* dan aroma istimewa bagi peminat kopi.³⁷ Luwak mampu memilih buah kopi terbaik dan masak dengan matang untuk dimakan. Seterusnya, biji kopi tersebut mengalami proses pencernaan di saluran pencernaan luwak sehinggalah ia keluar kembali sebagai tinja atau najis dengan mengekalkan struktur asas fizikal biji kopi tersebut yang keras. Kemudian, petani mengutip dan mengambil biji kopi yang dijumpai di ladang bersama najis luwak yang keluar bersamanya. Biji kopi tersebut dibasuh, dikeringkan, ditumbuk sehingga hancur dan melalui proses biasa seperti penghasilan kopi.

Dalam kitab ulama Melayu klasik yang berorientasikan mazhab Syafie, musang atau *al-tha'lab*³⁸ adalah sejenis haiwan yang halal dimakan apabila disembelih.³⁹ Namun begitu, dalam isu ini persoalannya bukan musang akan tetapi sumber pemerolehan biji kopi tersebut sama ada ia dikategorikan sebagai suci atau sebaliknya. Para ulama mazhab Syafie berpendapat, sekiranya sumber pemerolehan bahan itu najis, ia adalah haram dimakan. Biji kopi luwak kini bukan lagi diperolehi terus dari pokok malah dari hasil tinja haiwan luwak. Oleh kerana itu, berasaskan tersebut ia tetap dipandang menjijikkan kerana biji kopi luwak tersebut telah tercemar dan kini disebut sebagai najis dari musang.

Namun terdapat juga sebilangan para ulama berpandangan yang menyatakan ia adalah halal. Ini kerana jika ada haiwan memakan biji tumbuhan kemudian dikeluarkan dari perut, jika kekerasannya tetap dalam keadaan asal, yang sekiranya jika ditanam dapat tumbuh, maka tetap suci tetapi harus disucikan bahagian luarnya kerana terkena najis. Ini kerana apabila musang memakannya ia tetap tidak mempengaruhi struktur asas biji kopi. Kemudiannya, ia dibersihkan dan melalui proses biasa menghasilkan serbuk kopi untuk diminum. Dalam kata lain, para ulama Melayu klasik berpandangan ia adalah halal.⁴⁰

Justeru, dalam isu meminum kopi luwak, para ulama Melayu klasik telah mendepani masa dengan berpandangan statusnya yang halal. Ini kerana sifat kopi

³⁶ *Ibid.* Massimo F. Marccone (2004), "Composition and Properties of Indonesian Palm Civet Coffee (Kopi Luwak) and Ethiopian Civet Coffee", *Food Research International* (2004). pp. 901-912.

³⁷ Dayle Hayes & Rachel Laudan (eds.) (2009), *Food and Nutrition*. New York: Marshall Cavendish, h. 225.

³⁸ Lihat gambarnya di dalam Muhammad Idris Abdul Rauf al-Marbawi (1350H), *Qamus al-Marbawi*. cet. 4, Mesir: Mustafa al-Babi al-Halabi, h. 84.

³⁹ Syeikh Muhammad Arshad al-Banjari (1343H), *op.cit.*, juz. 2, h. 242.

⁴⁰ *Ibid.*, juz. 1, h. 34.

tersebut adalah *mutanajis* dan ia boleh melalui proses penyucian semula disebabkan struktur fizikal kopi tersebut tidak mengalami perubahan bentuk asalnya. Sehubungan dengan itu, dalam konteks ini kopi luwak adalah halal untuk diminum.

Penutup

Daripada perkembangan penulisan kitab fiqh di Alam Melayu ini, kita dapat melihat bentuk dan pengetahuan keilmuan Islam amnya dan hukum Islam khususnya telah dicirikan dengan pandangan tradisional fuqaha mazhab Syafie. Ia diwarisi turun temurun dan diterima serta diamalkan dengan kukuh dalam masyarakat Melayu.

Makanan merupakan di antara aspek penting yang dibincangkan oleh ulama Melayu klasik dan ia dapat diteliti melalui penulisan khusus di bawah tajuk *bab al-at'imah* atau makanan. Di dalam bab ini para ulama Melayu klasik telah menggariskan panduan asas, kriteria pemilihan makanan halal haram, sumber pemerolehan, isu dan penyelesaian berasaskan kacamata pendapat mazhab Syafie.

Namun begitu, terdapat juga sisi-sisi dalam karya fiqh klasik Alam Melayu yang perlu diberi nuansa kontemporari agar relevansinya dengan perkembangan semasa dapat dipertautkan terutama bila berlaku perubahan sosio-budaya dan perkembangan sains dan teknologi. Pelbagai isu baru yang timbul, kadangkala tiada jawapan khusus dalam nas sama ada al-Qur'an, al-Sunnah, malah tiada dalam ijtihad fuqaha klasik. Justeru, ia memerlukan kepada ijtihad semasa yang berbentuk kolektif.

Bibliografi

"Darah Belangkas RM17500 Seliter", *Berita Harian*, 06/07/2007

"Henti minum kopi luwak", *Harian Metro*; "Kontroversi Kopi Luwak", *Kosmo*.
"Kopi Luwak Cetus Kontroversi", *Berita Harian*, 20/07/2010.

"Teluk Sengat lokasi belangkas mendarat", *Utusan Malaysia*, 10/08/2009.

Abdul Kadir Haji Muhammad (1996), *Sejarah Penulisan Hukum Islam di Malaysia*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa & Pustaka.

Abdul Rahman Abdullah (1998), *Pemikiran Umat Islam di Malaysia: Sejarah dan Aliran*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Ahmad Mohammad Ibrahim *et al.* (1995), "Islamization of the Malay Archipelago and the impact of al-Shafii's Madhab on Islamic Teachings and Legislation in Malaysia", in *Imam al-Shafii*. Morocco: Islamic Educational, Scientific and Cultural Organization (ISESCO).

- Azyumardi Azra (2005), *Dari Harvard hingga Makkah*. Jakarta: Penerbit Republika.
- Azyumardi Azra (2006), *Islam in The Indonesian World: An Account of Institutional Formation*. Bandung: Mizan.
- Hayes, D. & Laudan, R. (eds.) (2009), *Food and Nutrition*. New York: Marshall Cavendish.
- Marcone M.F. (2004), "Composition and Properties of Indonesian Palm Civet Coffee (Kopi Luwak) and Ethiopian Civet Coffee", *Food Research International* (2004). pp. 901-912.
- Mat Saad Abdul Rahman (2004), "Sheikh Nuruddin al-Raniri dan Kitabnya Sirat al-Mustaqim", (Kertas kerja Seminar Manuskrip Islam, anjuran Jabatan Perdana Menteri Brunei, bertempat di Berakas, Brunei, pada 1-2 Mac 2004).
- Md Sidin Ahmad Ishak & Mohammad Redzuan Othman (2000), *The Malays in the Middle East*. Kuala Lumpur: University Malaya Press.
- Mohamad Jajuli A. Rahman (1995), *The Malay Law Text*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Mohd Muhiden Abd Rahman (2006), *Riwayat Hidup Syeikh Nuruddin al-Raniri dan Sumbangannya Kepada Ilmu Hadith*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Mohd Nor Ngah (1995), "Islamic World View of Man, Society and Nature Among the Malays" dalam Mohd Taib Osman (ed.), *Malaysian World View*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.
- Muhammad Idris Abdul Rauf al-Marbawi (1350H), *Qamus al-Marbawi*. cet. 4, Mesir: Mustafa al-Babi al-Halabi.
- Schoenholf, D.N. (1999), "Kopi Luwak: The Stercoaceous Coffee of Indonesia", *Tea and Coffee Trade Journal*. pp. 142-146.
- Surah al-Mai'dah (5): 96.
- Syeikh Muhammad Arshad al-Banjari (1343H), *Sabil al-Muhtadin li al-Tafaquh fi Amr al-Din*. Pulau Pinang: Dar al-Mu'arif.
- Wan Mohd Shaghbir Abdullah (1985), *Perkembangan Ilmu Fiqh dan Tokoh-tokohnya di Asia Tenggara*. Solo: CV Ramadhani.

- Wan Mohd Shaghir Abdullah (1991), *Khazanah Karya Pusaka Asia Tenggara*. Kuala Lumpur: Khazanah Fathaniyah.
- Wan Mohd Shaghir Abdullah (2000a), *Wawasan Pemikiran Islam Ulama Asia Tenggara*. Kuala Lumpur: Khazanah Fathaniyah, j. 3.
- Wan Mohd Shaghir Abdullah (2000b), *Wawasan Pemikiran Islam Ulama Asia Tenggara*. Kuala Lumpur: Khazanah Fathaniyah, j. 1.
- www.e-fatwa.gov.my.

Perkapalan dalam Tuhfat al-Nafis : Tinjauan Ke Atas Fungsinya

Norain Ismail*

Abstrak

Abad ke 17-19 M telah memperlihatkan bahawa kapal merupakan satu instrumen yang begitu penting untuk meningkatkan ekonomi kerajaan Johor menerusi perdagangan. Lantaran kedudukan geografi Johor yang strategik juga telah membuktikan bahawa kapal sememangnya diperlukan untuk menjalankan pelbagai aktiviti sama ada dikalangan masyarakat tempatan sendiri, mahupun kuasa asing. Penaklukan kuasa ke atas kerajaan Johor, ternyata telah menyaksikan penggunaan kapal yang terdiri daripada pelbagai jenis rekaan yang unik. Oleh yang demikian, artikel ini ingin mengupas tentang peranan kapal dengan membuat tinjauan terhadap salah satu sumber sejarah yang terkenal iaitu Tuhfat al-Nafis. Ini kerana Tuhfat al-Nafis merupakan sebuah karya kemuncak bagi historiografi Johor yang dikarang oleh Raja Ali Haji pada pertengahan abad ke 19 , malah ia juga dianggap sebagai Encyclophedia of Malaya life kerana banyak memaparkan tentang perihal kehidupan orang Melayu dan Bugis terutamanya peperangan, yang melibatkan penggunaan kapal sebagai alat pengangkutan utama.

Pendahuluan

Kerajaan Johor telah mula terbentuk apabila jatuhnya ketamadunan Melaka selepas dikalahkan oleh Portugis (1511 M).¹ Selepas daripada kejadian tersebut, Sultan Alauddin Jalil Riayat Shah mula mengembara dari satu tempat ke satu tempat yang lain sehinggalah sampai ke Johor, beliau membina sebuah kerajaan yang sangat maju dan berkembang pesat dari segi budaya, pentadbiran, ekonomi dan sebagainya. Ternyata kedudukan Johor yang strategik dan terletak di penghujung semenanjung tanah Melayu telah menjadikan Johor sebagai jalan laluan perkapalan dunia untuk menjalankan aktiviti perdagangan dan perkapalan. Bahkan sering menjadi tempat persinggahan dan pelabuhan bagi kerajaan asing, namun pelbagai cabaran dan dugaan yang turut datang dari luar untuk menjatuhkan kerajaan Johor melalui usaha peperangan. Sesungguhnya situasi ini ada dicatatkan dalam Tuhfat al-Nafis, yang

*NorainIsmail merupakan pelajar M.Us di JabatanSejarahdanTamadun Islam, AkademiPengajian Islam, Universiti Malaya, Kuala Lumpur.

¹KamarudinAbdRazak (1998), *PeninggalanSejarah di Persisiran Sungai Johor*, Johor Baharu : YayasanWarisan Johor,hlmn 2

mana teks ini merupakan karya utama untuk mengetahui sejarah kemunculan awal kerajaan Johor, malah memperlihatkan pelbagai kegiatan harian yang melibatkan penggunaan kapal dikalangan oleh orang Melayu umumnya, dan khasnya bagi orang Bugis.

Tuhfat al-Nafis

Tuhfat al-Nafis² merupakan karya agung yang paling kompleks dan canggih diantara semua karya Melayu yang dikarang sebelum abad kedua puluh. Selari dengan pandangan para sejarawan yang mengakui bahawa teks ini adalah penulisan sejarah yang terpenting selepas Sejarah Melayu yang telah diperbaiki oleh Tun Seri Lanang pada tahun 1612M. Teks ini dikarang oleh Raja Ali Haji pada 3 Sya'aban, tahun 1283H/ 1866M.³ Walau bagaimanapun, menurut Sir William Maxwell ada menyatakan bahawa teks tersebut pada awalnya ditulis oleh bapanya, Raja Haji Ahmad. Kemudian diteruskan oleh Raja Ali Haji sehingga sempurna. Terdapat dua buah karya yang mempunyai judul yang sama, dan ia dianggap oleh para sejarawan sebagai dua versi daripada satu karangan, meskipun demikian, ternyata di antara kedua versi tersebut mempunyai perbezaan dari segi historiografi dan tekstologi.⁴ Sesungguhnya, isi kandungan teks tersebut mempunyai ciri-ciri khas yang tertentu, antaranya terdapat peringatan peribadi padanya dan disebutkan jenis-jenis sumber yang digunakan seperti daripada Al-Quran dan karya-karya tokoh Islam. Antara lain yang ditemui dari teks ini selain daripada dicatatkan tentang salasilah Melayu dan Bugis serta keturunan raja, ia juga turut menceritakan tentang perihal kehidupan manusia dalam pelbagai kegiatan terutamanya dikalangan orang Bugis dan Melayu, dan daripada situ dapatlah dibuktikan bahawa perkapalan menjadi aset yang sering digunakan pada abad itu.

².Berikut merupakan teks Tuhfat al-Nafis yang telah diterbitkan dalam versi panjang ; (1) Naskhah Maxwell 2MS, tersimpan di Perpustakaan Royal Asiatic Society di London. Disalin pada bulan Mac 1890 di Selangor oleh residen Selangor- Sir William Maxwell. Ciri fizikal kurang baik jika dibandingkan dengan naskhah Von Hasselt. Pernah digunakan oleh R.O Winstedt (1932) & V. Matheson (1982). (2) Naskhah R.O Winstedt dilaksanakan dalam bentuk litograf pada tahun 1923 dari naskhah yang lebih lama. Bentuk hampir sama dengan naskhah Maxwell. Berhuruf Jawi. Pernah digunakan di semua edisi " Tuhfat al-Nafis". (3) Naskhah dalam koleksi Perpustakaan Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur yang berjudul Sejarah Raja-Raja Melayu dan Bugis. Hampir sama dengan naskhah Maxwell tetapi ciri-ciri fizikalnya kelihatan lebih baik. Bertulisan Jawi. Pernah digunakan dalam edisi Virginia Matheson. (4) Naskhah yang tersimpan di Perpustakaan Universiti Leiden sejak tahun 1954, dikatalogkan oleh Teuku Iskandar. Berhuruf Jawi. Pernah digunakan dalam edisi Virginia Matheson tahun 1991. (5) Naskhah Terengganu. Terdapat di dalam simpanan Perpustakaan Universiti Malaya, Kuala Lumpur (1986). Disalin pada tahun 1886 di Terengganu. Memiliki ciri fizikal yang baik dan berhuruf Jawi. Belum diterbitkan lagi.

³LiawYock Fang (1993) , *SejarahKesusasteraanMelayuKlasik*, Jakarta : PenerbitanErlangga, hlmn 134

⁴Denisova, T.A, (1995) *Op.cit*, hlmn 35

Kapal dan Perkapalan

Johor merupakan kerajaan maritim yang menjadikan perdagangan sebagai sumber utama bagi meningkatkan ekonomi kerajaan. Kawasannya yang strategik sering menjadi tempat persinggahan para pedagang dan kerajaan Eropah untuk menjalankan urusan dagangan dan hubungan diplomatik. Hal ini telah dicemburui oleh segenap pihak di atas kejayaan yang dimiliki oleh Johor sehinggakan banyak penjajah seperti Belanda yang ingin menakluk kerajaan Johor. Sesungguhnya peristiwa tersebut digambarkan adalah untuk mencerminkan bahawa perkapalan memainkan peranan penting dalam kemajuan masyarakat serta ekonomi.

Kapal merupakan satu bentuk kemudahan yang dicipta untuk memberi kemudahan kepada manusia melaksanakan sesuatu pekerjaan. Jika ditelusuri sejarah perkapalan ini, kapal-kapal Melayu telah banyak digunakan sejak abad pertama lagi di pelabuhan Tenggara China untuk membawa barang dagangan seperti sutera, peralatan besi, tembikar dan sebagainya. Hal ini sepertimana yang dicatatkan dalam sumber China mengenai kehadiran kapal-kapal Melayu (Kun-lun po/bo)⁵ di pelabuhan tenggara China,⁶ dimana kapal-kapal itu dikatakan terdiri daripada saiz yang lebih besar sehingga mampu membawa kargo seberat antara 250 hingga 1000 tan, sementara penumpang pula antara kitaran 600 hingga 700 orang.

Selepas Islam tersebar luas ke alam Melayu, terdapat banyak kapal-kapal asing yang keluar masuk ke Nusantara untuk menjalankan aktiviti perdagangan antarabangsa. Disamping menerima ajaran serta pengaruh yang dibawa dalam Islam. Pada kurun ke 17-19M⁷, banyak usaha yang dibuat oleh masyarakat Melayu untuk mencipta dan mereka pelbagai bentuk sampan, perahu dan kapal sendiri dengan saiz yang lebih kecil, disamping itu ada yang dicipta mengikut model kapal buatan asing seperti gurab, feluka, tub-Siam, sekoci, termasuklah meniru ciri-ciri pembuatan kapal Eropah. Ini kerana dengan munculnya pusat pentadbiran baru iaitu orang Eropah,

⁵ Kun Lun bo/ po merupakan sebuah kapal laut yang bersaiz besar dan sangat laju. Terdiri daripada kapal yang tidak mempunyai sebarang besi yang digunakan untuk mengikat komponen tertentu, mempunyai beberapa lapisan papan. Kemudian dipasangkan tiang yang tinggi beserta layarnya supaya mudah bergerak ditiup angin. Ini kerana kapal tersebut tidak mampu digerakkan dengan kekuatan tenaga manusia. Lihat *Tamadun Melayu*, jilid 1, (1993), hlmn 179

⁶ Ahmad Jelani Halimi, (2006), *Perdagangan dan Perkapalan Melayu di Selat Melaka*, Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, hlmn 2

⁷ Ternyata kapal orang Melayu yang wujud pada ketika itu lebih kecil, mempunyai iluanas. Sementara kulit/ badan kapal dibina daripada pasak kayu, dimana papannya akandisusun secara bertingkat-tingkat dan tiada penggunaan pakubesi atau bingkai padanya. Lihat Ahmad Jelani, (2006), *Perdagangan dan perkapalan Melayu* hlmn 157

disamping adanya hubungan diplomatik dikalangan para penjajah. Selain itu orang Melayu juga mempunyaikemahiran tertentu selari dengan sifat mereka yang gemar berlayar untuk mencari sumber rezeki dan seumpamanya. Oleh yang demikian, satu analisis berkaitan dengan fungsi kapal akan dibuat berdasarkan teks Melayu klasik iaitu Tuhfat al-Nafis sebagai buktibahawa terdapat banyak sebutan tentang kapal dan perkapalan.

Analisa teks

Terbukti bahawa sebutan tentang kapal dalam Tuhfat al-Nafis ada dinyatakan mengikut keperluan orang Melayu dan Bugis ketika itu. Berikut merupakan jadualanalisa teks yang menunjukkan bahawa perkapalan merupakan pengangkutan yang mempunyai fungsi tertentu pada abad itu, malah ia bukan sahaja digunakan oleh masyarakat tempatan, tetapi turut digunapakai oleh kerajaan luar (kuasa asing) untuk menjalankan sebarang aktiviti terutamanya seperti perdagangan, pelayaran dan peperangan.

JENIS KAPAL / PERAHU	FUNGSI	MAKLUMAT TEKS
Kapal	Pengangkutan jenazah	<i>“ ...Adalah sebelum lagi ditanam jenazah Yang Dipertuan Muda Raja Haji itu maka ditaruhnya di dalam peti hendak dibawanya ke Betawi, sudah sedia kapal akan membawa jenazah baginda al-marhum itu, maka menantikan keesokan harinya sahaja...”⁸</i>
Gurab ⁹	Peperangan	<i>“... sebermula adapun opu-opu itu apabila sampai ke Selangor, lalulah membuat kelengkapan gurab tiga puluh buah banyaknya, akan jadi perahu perangnya serta dicukupkan alat kelengkapannya...”¹⁰</i>
Silibis (kapal api)		<i>“...maka datanglah satu kapal api perang dari Betawi namanya Silibis masuk ke negeri Riau...membawa</i>

⁸Tuhfat al-Nafis (f.239), hlmn 259

⁹Gurabberasal dari istilah Arab iaitu Grab, iaitu merupakan sebuah kapal orang Melayu yang diciptakan mengikut model kapal Arab.

¹⁰Tuhfat al-Nafis (f.68), hlmn 72

		<i>satu komisaris namanya Tuan Mejur Willim...¹¹</i>
Bedar (sampan perang bersaiz kecil)		<i>"...Syahadan kata sahib al-hikayat adalah yang memerintahkan perang itu iaitu Yang Dipertuan Muda Raja Haji sendiri adalah ia berkayuh satu sampan bedar yang panjang..."¹²</i>
Berangai ¹³	Lawatan rasmi	<i>"... dan maka apabila selesaikan mereka itu daripada muafakatnya dan musyawarahnya maka berlayarlah mereka itu ke Riau. Adalah kira-kira kelengkapannya berangai dan penjajab kira-kira dua tiga puluh buah lebih kurang sedikit..."¹⁴</i>
Berik ¹⁵	Lawatan	<i>"... maka lalulah naik kapal berik Turki, nakhhodanya Sayid Muhammad Ali, menyewa pula sebelah kurung kapal itu juga. Maka lalulah berlayar ke negeri Jawi...."¹⁶</i>
Katar ¹⁷	Pengangkutan awam	<i>"...maka datanglah satu katar dari Singapura, iaitu katar Kersaji sahabat Sultan Mahmud dipinjamnya oleh Sultan Mahmud akan menghantar Raja Ahmad Tengku Long itu ke Riau..."¹⁸</i>
Lancang ¹⁹	Kegiatan merompak	<i>"...pergi merompak pada masa kerajaan YDPM Raja Jaafar itu iaitu jarang dengan perahu penjajabnya yang besar-besar, melainkan dengan perahu lancangnya..."²⁰</i>

¹¹ Tuhfat al-Nafis (f.435), hlmn 447

¹² Tuhfat al-Nafis (f.229), hlmn 247

¹³ Berangai merupakan kapal orang Filipina yang mirip dengan kapal anun.

¹⁴ Tuhfat al-Nafis (f.252), hlmn 273

¹⁵ Berik berasal dari istilah karkai yang beerti kapalayar.

¹⁶ Tuhfat al-Nafis (f.349), hlmn 379

¹⁷ Katar merupakan sebuah kapal yang bertiang satu

, lazimnya digunakan untuk mengangkut barang atau pun individu.

¹⁸ Tuhfat al-Nafis (f.435), hlmn 447

¹⁹ Lancang merupakan sejenis perahu perang yang mempunyai haluan berbentuk runcing.

²⁰ Tuhfat al-Nafis (f.393), hlmn 396

Keci ²¹ , Selub, Senat, Tiang Sambung, Pencalang	Perdagangan	“... maka datanglah beberapa perahu dagang dari jauh-jauh. Datanglah kapal dan keci-keci dari Bengal membawa dagangan Bengal berpuluh-puluh buah... selub dan senat dan tiang sambung dan pencalang berpuluh-puluh buah dan apalagi perahu Bugis...” ²²
Kapal Inggeris		“...Ada pula sebuah kapal Inggeris di Terengganu itu, ia mencari dagangan timah-timah. Adalah kapal yang cukup juga seperti alat kapal...” ²³
Penjajab ²⁴	Kapal perang Bugis	“... Maka angin pun lemahlah dikeluاري oleh penjajab ada enam tujuh buah. Maka lalulah berperang legum-legam azmatlah bunyinya bahaya meriam itu. Maka seketika berperang itu hampirlah tewas...” ²⁵
Berik	Kapal layar	“... maka lalulah naik kapal berik Turki nakhodanya nama Syed Muhammad Ali menyewa pula sebelah kurung kapal itu juga. Maka lalulah berlayar ke negeri Jawi...” ²⁶
Tambang	Pengangkutan awam (pergi haji)	“... maka lalulah hendak pergi haji ke Singapura mencari kapal tambang di Singapura pergi ke negara Arab...” ²⁷
Walmena , Terum, (kapal perang Eropah)	Kapal perang kuasa asing (Belanda)	“.. raja laut dan satu komesaris iaitu kapitan laut dengan kapal perang yang bernama Terum dan satu lagi kapal perang bernama Walmena , itulah yang besarnya dan lain-lainnya itu kecil...” ²⁸
Utrik	Menjalankan hubungan diplomatik	“... Syahadan adapun membuat perjanjian itu di dalam kapal perang yang bernama Utrik demikianlah adanya. Maka selesaillah daripada

²¹ Keci adalah sebuah kapal besar bertiang dua yang panjangnya lebih kurang 60m.

²² Tuhfat al-Nafis (f.168), hlmn 179

²³ Tuhfat al-Nafis (f.258), hlmn 280

²⁴ Penjajab adalah kapal perang orang Bugis, dan terdapat juga maklumat tentang penggunaannya oleh lanun untuk melakukan kegiatan mero mpak.

²⁵ Tuhfat al-Nafis (f.229), hlmn 248

²⁶ Tuhfat al-Nafis (f.349), hlmn 379

²⁷ Tuhfat al-Nafis (f.344), hlmn 373

²⁸ Tuhfat al-Nafis (f.312), hlmn 338

		<i>berjanji itu serta dengan surat perjanjian...</i> ²⁹
Pemayang	Subjek dalam jual beli (perniagaan)	<i>"...kemudian baharulah ia membeli pemayang sebuah, harganya ada tiga puluh rial lebih kurang sedikit..."</i> ³⁰

Berdasarkan kepada pemerhatian dan pengamatan yang dibuat terhadap Tuhfat al-Nafis, ternyata ada disebutkan beberapa jenis kapal, perahu dan sampan yang digunakan sebagai alat pengangkutan, sama ada ketika berdagang, berperang, rompakan, lawatan atau untuk menjalankan kegiatan seharian. Secara keseluruhannya, terdapat sebanyak 33 jenis kapal yang dirakamkan dalam teks dan kebanyakannya digunakan untuk berperang. Meskipun demikian, penggunaan kapal atau perahu ada juga disebutkan dalam teks sebagai satu kemudahan asas untuk berdagang, merompak, melanun, berlayar, menjalankan hubungan diplomatik dan sebagainya, namun ternyata penonjolan fungsi kapal dalam peperangan lebih mendominasi daripada fungsi-fungsi yang lain.

Kesimpulan

Perkapalan menjadi nadi kepada masyarakat Melayu untuk menjalankan kegiatan perdagangan dan pelayaran pada waktu itu, buktinya bila mana Johor menjadi pusat perdagangan antarabangsa yang terkenal. Banyak pengaruh-pengaruh asing yang masuk ke alam Melayu umumnya untuk menjalankan perniagaan sekali. Meskipun demikian, dengan wujudnya kuasa pentadbiran Eropah telah menyebabkan perdagangan dan ekonomi menjadi semakin merosot, malah ditambah pula dengan kekacauan sehingga menyebabkan berlakunya pertempuran dan peperangan, sehinggakan mereka menggunakan khidmat para lanun dan perompak untuk menentang para pesaingnya. Hal ini membuktikan bahawa subjek perkapalan dikekalkan dalam catatan teks sejarah Melayu untuk mencerminkan setiap aktiviti yang dijalankan memerlukan dari semasa ke semasa dan dengan kapal juga membuktikan kemakmuran negara tercapai.

Bibliografi :

_____, (1984), *Perahu*, Malaysia : Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan Malaysia.

Ahmad Jelani Halimi, (2006), *Perdagangan dan Perkapalan Melayu di Selat Melaka*, Kuala

Andaya, L.Y, (1987), *Kerajaan Johor 1641-1728: Pembangunan Ekonomi dan Politik* , Kuala Baharu : Yayasan Warisan Johor

²⁹Tuhfat al-Nafis (f.246), hlmn 267

³⁰Tuhfat al-Nafis (f.182), hlmn 192

- BuyongAdil , (1971), *Sejarah Johor*, Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka
- Denisova, T. (1995), *Tuhfat an- Nafis dua karangan dengan nama yang sama dalam Penelitian Sumber- Sumber Sejarah Timur dan Cabang- Cabang Ilmu Sejarah yang istimewa*, Keluaran 4, Moscow.
- KamarudinAbdRazak (1998), *Peninggalan Sejarah di Persisiran Sungai Johor*, Johor
- KhamisHj. Abas, (2004), *Melaka dalam Dunia Maritim*, Melaka :Perbadanan Muzium Melaka
- LiawYock Fang (1993) ,*Sejarah Kesusasteraan Melayu Klasik*, Jakarta : Penerbitan Lumpur :DewanBahasadanPustaka
- Raja Ali Haji, dikaji dan diperkenalkan oleh Virgina Matheson Hooker. (1998), *Tuhfat al-Nafis*, Kuala Lumpur :Yayasan Karyawan dan Dewan Bahasa dan Pustaka
- Raja Haji Ali dan Raja Haji Ahmad editor Virgina Matheson, (1997), *Tuhfat al-Nafis*, Shah Alam : Penerbit Fajar Bakti Sdn Bhd
- Tatiana A. Denisova, (2011), *Refleksi Historiografi Alam Melayu*, Kuala Lumpur : Universiti Malaya
- Virgina Matheson Hooker (1991), *Tuhfat al-Nafis : Sejarah Melayu - Islam*, Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka
- Virgina Matheson Hooker (ed), (1998), *Karya Agung : Tuhfat al- Nafis*, Kuala Lumpur : Yayasan Karyawan dan Dewan Bahasa dan Pustaka

Pertembungan Nilai Antara Islam Dan Barat Dalam Konsep Senibina Masjid Di Malaysia: Parallel Dan Kontradiksi

Azizul Azli Ahmad*

Abstrak

Dewasa ini pembinaan masjid menjadi sesuatu kemegahan kepada setiap umat Islam setempat. Masyarakat hari ini seolah olah ingin berlumba dalam menonjolkan kemewahan di dalam seni bina. Makalah ini akan membahas tentang perbandingan serta permasalahan didalam seni bina masjid di Malaysia serta beberapa perbandingan dengan seni bina masjid di Indonesia. Penulis juga akan menyentuh tentang perkembangan bangunan masjid di Indonesia dan Kuala Lumpur dalam perbandingan kajian . Tulisan ini juga akan mengupas persoalan ikonografi dalam seni bina masjid di Malaysia dan Indonesia masa kini . Penulis juga akan menyentuh tentang kronologi seni bina Islam di zaman Rasulullah SAW hingga para sahabat . Makalah ini akan cuba mengajak pemikiran ke dalam persoalan mengenai kesan terhadap pertembungan ini dalam konteks falsafah dan konsep seni bina masjid. Terdapat dua pesanan utama yang dapat dinilai oleh penulis (1) pemikiran (teori) masjid sebagai 'Rumah Tuhan' (house of God) telah disamaratakan dalam metoda dan kerangka Historiografi Seni Bina barat dan konsep "Seni Bina": Implikasi Masjid sebagai Rumah Tuhan adalah masjid yang besar dan megah .(2) Pemikiran (teori) yang diusulkan pada sebuah masjid adalah sebagai Pusat Pembangunan Masyarakat yang menggabungkan nilai-nilai hakiki Islam yang berasal dari Al-Quran dan Sunnah Nabi SAW dan perubahan dalam masyarakat Muslim sekarang : Implikasi terhadap perancangan masjid adalah masjid berukuran tidak besar.

The Clash Of Islamic And Western Values In The Islamic Mosque Concept In Malaysia : Parallelism And Contradiction

Abstract

Currently the construction of the mosque became a pride to all local Muslims. Today's society is to compete in the luxury features in the architecture. This paper will discuss the comparison as well as architectural problems of mosques in Malaysia and some comparison with the architecture of mosques in Indonesia. The author will also make the comparison study on the development of mosque building in Indonesia and Kuala Lumpur. These writings will also analyzed the question of iconography based on the architecture of mosques in Malaysia and Indonesia today. The author will also drag up on the chronology of Islamic architecture in

* Penulis merupakan Calon Doktor Falsafah, Akademik Pengajian Islam, Universiti Malaya.

the period up to the companions of Allah's Messenger (Rasulullah SAW). This paper will approach questions to the impact of this encounters in the context of the philosophies and concepts of architectural mosques. There are two main messages that can be evaluated by the authors (1) thinking (theory of) the mosque as the "House of God" (Rumah Tuhan) method and has spread in western Architectural Historiography framework and the concept of "Architecture": implications of the Mosque as the temple is a large and magnificent mosques. (2) thinking (theory) is proposed in a mosque as Community Development Centre which incorporates the value of Islamic that comes from the Quran and the Sunnah of the Prophet SAW and changes in current Muslim societies: Implications of the mosque is, the plan size is not large.

Mukadimah

Masjid bermaksud sebagai tempat bersujud atau bersolat, yang berasal dari perkataan *sajada*¹, dalam pengertian ini masjid bukan hanya sebagai tempat solat tetapi sebagai tempat ibadah dalam pengertian yang luas. Menurut Sidi Ghazalba perkataan 'mesjid' berasal dari perkataan bahasa Arab . kata pokoknya sujud , fi'il madinya *sajada* (ia sudah sujud) . Fi'il *sajada* diberikan awalan *ma*, sehingga terjadilah isim makan. Isim makan ini menjadikan perubahan bentuk *sajada* menjadi *masjidu*, masjid . Sujud adalah pengakuan ibadat, iaitu pernyataan pengabdian lahir yang dalam sekali . Setelah iman dimiliki jiwa, maka lidah mengucapkan ikrar keyakinan sebagai pernyataan dari milik rohaniah itu . Setelah lidah menyatakan kata keyakinan, jasmani menyatakan gerakan keyakinan dengan sujud (dalam sembahyang)² . Sujud memberikan makna apa yang di ucapkan oleh lidah bukanlah kata-kata kosong belaka. Hanya kepada Allahlah satu-satunya muslim sujud, dan tidak kepada yang lain, tidak kepada satupun dalam alam ini. Seperkasa manapun manusia ia bukanlah sasaran disujud melainkan kepada Khalik, seluruh makhluk wajib sujud kepada Nya³ . Muslim boleh melakukan solat dimanapun di muka bumi ini, kecuali di atas kubur dan tempat bernajis, atau ditempat lainya yang menurut Sya'riat tidak pantas untuk dijadikan tempat solat seorang muslim, baik kerana keadaan tempatnya maupun kerana lingkunganya⁴

Rasullulah SAW bersabda :

"Telah dijadikan mukabumi ini sebagai tempat sujud dalam keadaan bersih"

(HR Muslim)

Pada hadits lain juga Rasulullah SAW, juga bersabda :

¹. Ir. Mohammad Sharif Kamil.(2002). lihat kertas kerja *Seminar Arsitektur Islam Nusantara* . Geleri Arsitektur . ITB. Vol 1, h. 26

². Faridl , Miftah .(1995). *Masjid* . penerbit Pustaka Bandung ,h. 1

³. Ghazalba, Sidi (1989) . *Mesjid Pusat Ibadat dan Kebudayaan Islam*. Pustaka Al-Husna. Jakarta . h.121

⁴. *Ibid* .h.118-119

Sejarah Seni Bina Masjid

Berdasarkan sejarah perkembangan seni bina Islam, bangunan terpenting yang mula dibina pada tahun-tahun awal hijrahnya Baginda Rasulullah (622M) merupakan Masjid Nabawi (dahulunya dikenali sebagai Quba , selatan Yathrib yang kemudiannya dikenali Madinah an Nabi)⁵ pada tanggal 12 Rabi'ul Awal (28 Juli 622 Masehi)⁶ dan sebagiannya dijadikan rumah Baginda serta pusat aktiviti sosial dan kemasyarakatan untuk penduduk Madinah,⁷ detik ini bermulalah tahun hijrah dalam period Islam dalam sejarah umat manusia.⁸ Para sejarawan serta orientalis barat tidak mengiktiraf pembinaan terawal ini sebagai seni bina di zaman Rasulullah SAW kerana tidak terdapatnya unsur-unsur kesenian yang ‘mewah’ atau ‘berlebihan’ di Masjid Nabawi pada ketika itu. Bangunan masjid tersebut berukuran 100 hasta persegi empat dengan dinding setinggi 7 hasta pada sebelah dan bertiangkan batang pohon tamar dan beratapkan tanah liat dan tamar sebagai bahan binaan pada waktu itu. Masjid tersebut tidak mempunyai kubah, menara (minaret) ataupun mihrab, yang terdapat cuma mimbar dari batang pohon tamar. Bilal akan melakukan azan pada rumah yang mempunyai atap tertinggi dan paling hampir dengan Masjid Nabawi⁹. Zaman Khalifah al-Rashidin agama Islam telah mula berkembang dengan pembukaan wilayah-wilayah Syam atau Syiria (636M), Iraq (637M) daripada empayar *Bizantium* (Kristian) dan wilayah-wilayah *Iran* (642M), *Khurasan* (651M) dari empayar *Parsia*¹⁰. Sementara itu empayar kristian tersebut telah mempunyai corak kesenian serta peradapan tersendiri, kristian telah ditradisikan daripada kebudayaan *Romawi* dan *Yunani*¹¹. Pada ketika inilah dikatakan bahawa Khalifah al-Rashidin telah melihat serta coba mengubah serta menghadirkan seni bina Islam tanpa ditenggelami oleh seni bina gereja *Bizantium* yang terlalu mewah seolah-olah tidak mengakui kecemerlangan seni bina Islam.¹² Didalam seni bina Romawi sememangnya terdapat gereja-gereja yang mewah serta menggunakan unsur ekspresi *naturalis* dan *ikonografi* sebagai objek seni¹³.

Reka bentuk gereja *Partheon di Rome* merupakan antara monumen yang paling awal yang menggunakan kubah pada bangunan, walaupun ramai yang mengerti bahawa kubah ini mempunyai perbezaan dengan kubah yang terdapat dalam seni bina Islam tetapi ia merupakan titik tolak terhadap perkembangan

⁵. Faridl , Miftah (1995) . *Masjid* :Penerbit Pustaka.Bandung .h. 1

⁶. Ghazalba, Sidi.(1989) *Mesjid Pusat Ibadat dan Kebudayaan Islam* . Pustaka Al-Husna. Jakarta .h.121

⁷. *Ibid*, h. 122

⁸. Talib, Anuar .(2000) *The Tradition of Tauhid in Islamic Art ; Decoration and Interior Spaces of The Traditional Mosque*. (tidak diterbitkan) Thesis . UKM .h 28-31

⁹. Ghazalba, Sidi.(1989) *Mesjid Pusat Ibadat dan Kebudayaan Islam* . Pustaka Al-Husna. Jakarta .h. 122-123

¹⁰. Talib, Anuar .(2000) *The Tradition of Tauhid in Islamic Art ; Decoration and Interior Spaces of The Traditional Mosque*. (tidak diterbitkan) Thesis . UKM .h. xxx

¹¹. *Ibid*, h. xxix

¹². *Ibid*, h. xxxii

¹³. *Ibid*, h. xxxii

teknologi serta ikonografi dalam seni bina. Setelah Nabi Muhammad S.A.W wafat enam puluh tahun kemudian, orientalis barat baru mulai mengakui kesenian serta seni bina Islam dengan kelahiran *Qubbat as-Sakhrah (Dome of The Rock)* pada 692M. Ianya mula dibangunkan oleh Khalifah Abdul Malik (Bani Umamaiyah) pada 688M (66H). Bangunan ini memperlihatkan ciri-ciri dekorasi kesenian Islam yang baru.¹⁴ Walaupun begitu, masih banyak ahli fikir beranggapan bahwa pengaruh gaya kesenian ‘*Bizantium*’ pada penggunaan teknik dan bahan seni bina masih kelihatan. Hakikatnya terdapat kelainan dalam struktur dan teknologi yang digunakan diantaranya ketiadaan penyokong dinding (*buttresses*) yang sering menjadi dasar kepada seni bina gereja; Kubah yang digunakan pula tidak lagi berbentuk ‘hemisfera’ tetapi berbentuk lengkung dan menajam (*pointed arch*); pembukaan yang biasanya terdapat pada bagian atas kubah untuk tujuan pencahayaan sudah tidak ada lagi sebaliknya ruang pencahayaan wujud pula di bahagian bawah dinding kekeling kubah¹⁵.

Klasifikasi Seni Bina Masjid

Dalam memenuhi fungsi tersebut perlu ada keseragaman didalam bahasa seni bina untuk tujuan beribadah dengan fungsi bangunan. Berdasarkan pada perkembangan seni bina masjid kini dapat diklasifikasikan masjid kepada empat kategori¹⁶:

1. Masjid dengan penampilan rekabentuk berkubah seperti seni bina yang terdapat di Al-Hamra, Sepanyol atau Timur Tengah.
2. Masjid dengan penampilan rekabentuk yang diadaptasikan dari kebudayaan setempat seperti di Jawa, China dan lain lain.
3. Masjid generasi pertama yang dibangunkan di zaman Nabi Muhammad S.A.W
4. Masjid dengan bentuk penampilan modern atau terpesong dari gaya seni bina yang klasik.

Adanya keempat klasifikasi ini menandakan bahawa seni bina masjid lebih bebas jika dibandingkan dengan seni bina bangunan keagamaan yang lain, meskipun demikian dalam hal pembinaan masjid terdapat beberapa hal dasar yang perlu di perhatikan iaitu sebagai tempat ibadat. Ibadat disini bukanya dalam erti kata yang solat semata mata malah mempunyai pengertian yang lebih luas tentang konsep ibadah. Membaca, menuntut ilmu, memakai pakaian yang indah, bergurau senda suami isteri juga dinilai sebagai ibadat seandainya dibatasi perilaku yang ditetapkan oleh syariat.

Prinsip-Prinsip Teori Penentu (Determinats) Yang Merencana Seni Bina Masjid

Konsep Tuhan, Kosmos (alam) Manusia dan Realisasi Tauhid.

¹⁴. Micheal, George. (1991) *Architecture of the Islamic World*, Thames and Hudson, London. h.49-51

¹⁵. Talib, Anuar. (2000) *The Tradition of Tauhid in Islamic Art ; Decoration and Interior Spaces of The Traditional Mosque*. (tidak diterbitkan) Thesis . UKM .h.2

¹⁶. *Ibid*, h. xxix

Prinsip ini merujuk kepada perihal kewujudan Allah SWT yang maha esa lagi agung (subhanahu wa taala) dan hubunganNya dengan seluruh kosmos yang merupakan kajian dan ciptaanNya . Semua realita “lain” diperoleh dari Nya dan pasti akan kembali pada Nya.

*“.....sesungguhnya kami ini kepunyaan Allah dan
seseungguhnya kepadaNyalah kami kembali”*
(Quran , Al Baqarah 2:156)

“ kepunyaan Allah apa yang dilangit dan apa yang dibumi....
(Quran, Al-Baqarah 2:284)

Keseluruhan alam dan kosmos tidak terlepas daripada kesan kewujudan atau kehadiran Allah :

*“... dan kepunyaan Allahlah timur dan barat,
Walau kemana mukamu berpaling
Maka disana ada wajah Allah.....”*
(Quran, Al Baqarah 2:115)

Justru itu segala sesuatu kejadianNya dianggap suci (sacred) karena ianya kesan dari menifestasi DiriNya Yang Esa didalam setiap kejadian dan ciptaanNya yang dalam pelbagai bentuk. Hal ini tidak bermakna bahwa Tuhan itu bertempat ataupun “membentuk” menjadi objek lain seperti kepercayaan agama-agama lain¹⁷. PengetahuNya dan kewujudanNya meliputi segala sesuatu namun

“la tidak menyerupai sesuatu”
(Quran,Al-Shura 42:11)

Sebagai realiti, kewujudan Tuhan adalah mutlak sementara kewujudan kejadian (alam dan kosmos) adalah nisbi(tidak kekal bersifat sementara) . Pada masa yang sama , alam dan segala makhluk yang berbagai itu adalah tanda-tanda , (ayat) simbol-simbol atau makna –makna bagi mencerminkan realiti Allah yang esa :

*“.....Wahai Tuhan kami , Engkau tidak menjadikan ini
dengan sia sia...”*
(Quran, Al Imaran 3:191)

Sebahagian para sufi berpendapat bahwa Tauhid Illahi atau keesaan Tuhan dapat direalisasikan kepada tiga tahap, iaitu :

1. Tauhid kepada *Sifat Tuhan*
2. Tauhid kepada *Nama Tuhan*
3. Tauhid kepada *Dhat Tuhan(al-Zat)*

Mengikut tradisi kosmologi Islam, ‘alam dipercayai wujud dalam keadaan berlapis-lapis atau bertingkat-tingkat, bermula dari ‘alam Jabarut (Rahsia

¹⁷. *Ibid*, h. xxii

Ketuhanan), turun kealam malukut (kerohanian dan Kemalaikatan) sehingga sampai kealam Mulk (kebendaan atau sensori fisikal)¹⁸. Faktor inilah yang menjadi pengaruh kepada atap berlapis pada beberapa seni bina masjid di Nusantara .

Teori Keindahan, Kebenaran dan Kesatuan Dalam Seni Bina masjid :Konsep Estetika Dalam Islam.

“ Allah itu indah dan Dia kasihkan keindahan “
(hadith Muslim)

Nama “Allah” itu merupakan kumpulan Nama-Nama serta segala sifat-sifatNya dan setiap nama itu merupakan lambang-lambang tentang keindahan. Justru itu “ Yang Indah” (AL-Jamal) merujuk kepada “ *Yang Benar*” dan sebaliknya . “*kebenaran merujuk kepada keindahan*”. Didalam rupa yang indah itu tersirat suatu kebenaran dan sesuatu yang benar itu melahirkan keindahan. Menurut Al-Ghazali “*sesuatu yang indah itu dikasihi*”. Sebagaimana kita mengemari serta mencintai kehijauan alami dan aliran air dan lain-lain kejadian tuhan¹⁹.

Keindahan merupakan faktor esensial kepada bentuk seni. Didalam dimensi kesenian moden, keindahan dikaitkan dengan perkataan estetika. Istilah estetika berasal dari perkataan Greek “aistheta” yang pada asalnya bermaksud sesuatu yang persepsi melalui indrawi (panca indera), kemudiannya perkataan itu mula berkembang kepada maksud penelitian tentang keindahan baik berhubung dengan lukisan dan muzik maupun kesasteraan.

Didalam dimensi kesenian Islam , “keindahan” merupakan subjek yang sentral malahan menjadi objektif kepada setiap pengkaryaan bahan seni . Ini adalah berdasarkan kenyataan bahawa “keindahan” itu merupakan manifestasi daripada Sifat Tuhan. Menurut Al-Ghazali konsep keindahan dialam fizik adalah lewat pancaindera fizik seperti mata , telinga, rasa dan sentuhan manakala nilai keindahan dialam malukut memerlukan pandaindera hati²⁰. Ada manusia yang melihat pohon sebagai objek pohon semata-mata dan ada manusia yang melihat pohon menggunakan pancaindera hati dengan melihat ‘keindahan’ ciptaan Allah.

Berikut adalah diantara prinsip-prinsip dan sifat-sifat utama kepada kesenian Islam dan bandingannya dengan seni Modern.

1. Kesenian Islam adalah bertitik tolak dari Tuhan dan kepada Tuhan. Hal ini berdasarkan kepada keimanan terhadap keilmuan ber Wahyu (*revealed knowledge*) dan ‘ayat-ayat’ dari Tuhan(tanda-tanda). Kesenian Modern tidak berasaskan kepada aspek ketuhanan. Manusia menjadi subjek dan objek didalam kesenian moden.
2. Keindahan menjadi esensial didalam kesenian Islam. Keindahan pula dikaitkan dengan kebenaran (truth) kerana ‘Tuhan itu Indah dan Ia

¹⁸. *Ibid*, h. xxii

¹⁹. Azli, Azizul.(2002) *Simbolisme dalam Senibina Masjid* . Utusan Malaysia .h.22.

²⁰. Talib, Anuar .(2000) *The Tradition of Tauhid in Islamic Art ; Decoration and Interior Spaces of The Traditional Mosque*. (tidak diterbitkan) Thesis . UKM .h.117

mencintai keindahan” (hadith Muslim). (karya-karya agung Kesenian dan seni bina Islam biasanya tiada nama pengkaryanya yang ditemukan)

Didalam seni moden, keindahan (estetika) dikaitkan dengan rasionalitas, individualisme dan psikologi pada dimensi kemanusiaan semata-mata.

3.Karya seni (didalam Islam) adalah “indah” kerana ia mematuhi peraturan kosmik dan seterusnya melahirkan Keindahan yang kosmik dan universal. Keindahan biasanya dikaitkan dengan KeesanNya (Ahad) hingga menghasilkan karya seni yang memberikan ekspresi “kesatuan didalam kepelbagaian” dan “kepelbagaian dalam kesatuan”. Prinsip tersebut melahirkan ekspresi atau perencanaan seni yang bersifat abstrak, tenang, harmonis, tidak personal (individualistic) dan kualitatif.

Seni Moden tidak mempunyai prinsip yang tertentu atau prinsip yang bersifat universal. Ekspresi seni adalah bebas dan terpulang kepada pemikiran, imaginasi dan psikologi individu (seniman). Definisi abstrak didalam konteks seni modern adalah bersifat ‘individual’ dan lahir dari alam separuh sadar (subconscious) . Ianya banyak berasaskan humanisme dan sekularisme yang menghasilkan falsafah dan karya seni yang berunsurkan ‘dramatik’, ‘konflik’ dan ‘ketegangan’(tension) dan bersifat kuantitatif semata.

4.Kesenian Islam tidak membenarkan senimannya meniru bentuk (lahir) kejadian tuhan seperti imej manusia dan binatang. Realitas dan prinsip tauhid tidak membenarkan seniman Islam memberi kewujudan kepada sesuatu imej sehingga ia bersaing dengan kewujudan Tuhan.

Imej manusia menjadi subjek sentral didalam seni moden (berpunca pengaruh seni Yunani dan ikonografi agama Kristian). Umumnya segala sesuatu didalam seni barat adalah berdasarkan pembuatan imej baik peniruan imej manusia atau binatang maupun objek-objek alami secara naturalistic.

Keperluan Ruang Ruang Dalaman Masjid Untuk keperluan Bersolat

5.3.1 Ruang didalam sesebuah masjid dibahagikan kepada tiga bahagian :

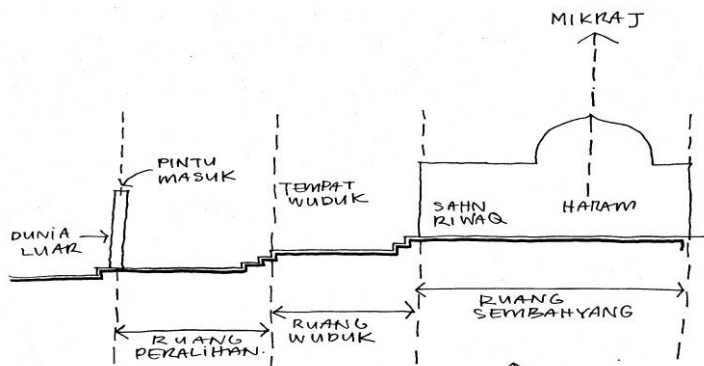
1. Pintu masuk utama dan ruang meninggalkan sandal atau sepatu
2. Tempat bersuci atau berwuduk
3. Ruang atau dewan solat .

Ruang ruang tersebut di bezakan dengan tingkat lantai yang berbeza ketinggian , sesuai dengan maqam-maqam serta tingkat realisasi diri dan realisasi Ketuhanan semasa melakukan wuduk dan solat .

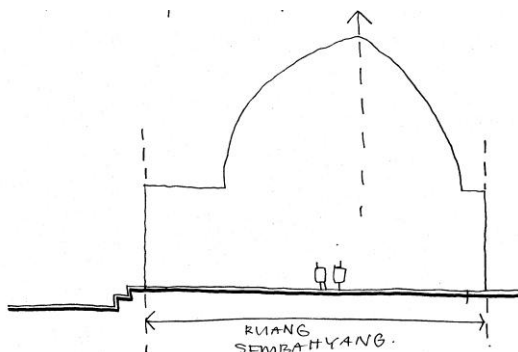
5.3.2 Pintu Masuk Utama

Pintu masuk utama berfungsi sebagai tembok penghalang yang memisahkan kawasan suci (haram) dan “yang tidak suci”. Segala yang bersifat kealpaan (ghaflah) dan keduniaan yang memenuhi fikiran dan jiwa manusia mestilah ditinggalkan. Peringkat realisasi diri dan realisasi ketuhanan ini selalunya di capai

melalui perbezaan didalam ketinggian aras lantai (diantara laluan orang banyak dan pintu masuk masjid) . setelah memasuki pintu masjid tersebut para jemaah mestilah meninggalkan kasut dan pakaian mereka yang tidak suci (bernajis)



Perbezaan hiraki ruang luaran dan dalaman masjid melalui ketinggian aras lantai didalam dimensi masa, pergerakan dan ruang. Ianya sesuai dengan tingkatan tingkatan realisasi yang bermula daripada ruang peralihan pintu masuk hingga ke ruang haram (di bawah kabaah) yang memberikan simbolisme kemuncak pengembaraan kehadiran tuhan (mikraj)



Teori Yang Membentuk Demokrasi Dalam Seni Bina Masjid

Seni bina adalah gambaran mengenai corak kehidupan manusia yang telah direalisasikan dalam rupabentuk "form"²¹. kehilangan demokrasi bererti ideologi pemikiran seseorang itu akan beku dan kita akan kehilangan daya berfikir serta identitas diri.²² Definisi Demokarasi berasal dari perkataan arab, **Demo** bermaksud kesinambungan, dan **cracy** ialah kerusi atau tampuk pemerintah .Kehilangan asa semangat demokarasi bermakna akan goyah dan gentarlah pegangan seseorang itu dan ini akan menjadikan mereka mudah digugat oleh anasir serta budaya asing .Teori seni bina demokrasi ini kemudiannya berkembang semenjak abad ke-8 dan ke-9 dan kelihatan pada beberapa jajahan Greek dan Sparta, bangunan yang dibangunkan pada zaman itu digunakan untuk tujuan kerakyatan . Bagaimanapun teori demokrasi ini hilang dizaman Roman dimana perubahan dalam dunia seni bina terjadi akibat dari peralihan dan

²¹. Qardahwi.Yusuf.(2002) *Islam Bicara Seni*. Era Intermedia.Jakarta. h.37-23.

²².Talib, Anuar.(2000) *The Tradition of Tauhid in Islamic Art ; Decoration and Interior Spaces of The Traditional Mosque*. (tidak diterbitkan) Thesis . UKM .h.26

pertambahan segi fizikal serta bersifat 'iconografi' yang diilhamkan oleh perasaan egotik dan kehendak iindividualistik dalam menunjukkan kemegahan , kekuasaan dan kebebasan²⁷ .

Seni bina yang ditonjolkan juga tidak memberikan pesan serta di pengaruhi oleh keabstrakkan dan keseragaman yang hanya menurut citarasa gaya pereka itu sendiri tanpa memikirkan aspek lingkungan . Seni bina demokrasi ialah seni bina milik manusia dan dibina menurut ukuran dan kehendak manusia, memenuhi keperluan serta kehendak individu dan memberikan kenyamanan kepada sesiapa yang menghuninya. Bagi mewujudkan seni bina demokrasi ini bukan hanya kebebasan sahaja yang diperlukan bahkan juga kebenaran.

Teori Seni Bina Masjid: Suatu Penilaian Semula

Pengenalan.

Matlamat utama penulisan ini adalah untuk membahas tentang pendekatan alternatif terhadap reka bentuk institusi masjid dengan merujuk kepada perkembangan konteks Malaysia dan juga dunia Melayu Nusantara. Penyampaian penelitian ini adalah untuk mempelajari serta memahami konsep seni bina Islam serta kesenian Islam menurut perspektif As-Sunnah .

Problema Histiografi Seni Bina Masjid .

Kebanyakan daripada tanggapan dan fahaman mengenai institusi masjid seringkali diluahkan oleh sejarawan dalam hasil penelitian mereka. Namun begitu , ideologi dan pendapat mereka terhadap intepetasi institusi masjid hanyalah terbatas kepada pengertian 'Seni bina' sahaja serta bercanggah dengan keperluan sebenar perencanaan institusi ibadah tersebut, ia hanya terbatas kepada sebuah gedung ibadah saja dan fungsinya tidak lebih dari itu .

Secara keseluruhan fahaman mengenai agama sebenarnya melambangkan cara hidup dan ia diperkukuhkan lagi oleh upacara-upacara adat tertentu untuk menghormati tuhan. Penulisan awal pada kurun ke 20 kebanyakan di pelopori oleh ideologi yang menyatakan perbezaan diantara pengertian sebenar bahasa seni bina dan juga frasa 'bangunan'. Seni bina diartikan sebagai penghasilan rancangan seni yang berkemampuan untuk mengerakkan jiwa setiap insan yang menghuninya manakala definisi bangunan pula lebih kepada ciri-ciri *utilitarian* yaitu yang terbatas pada fungsi semata-mata dan tidak menitikberatkan nilai estetika atau unsur keindahan .

Institusi masjid yang agak sederhana dari segi rancangannya walaupun berperanan secara aktif tidak pula dirakamkan oleh sejarawan kerana pada pendapat mereka ia tidak berupaya untuk memenuhi fungsi dan kehendak penghuninya . Pemilihan ini sering menimbulkan pelbagai masalah dan membuahkan tanggapan negatif dalam pembentukan sosial-budaya masyarakat kerana hasil kerja mereka banyak dipengaruhi oleh nilai egoistik dan kehendak peribadi sahaja. Malahan terdapat beberapa penulis yang cuba menghapus bukti-bukti kewujudan Masjid Rasulullah SAW yang berperanan sebagai sebuah institusi

masjid yang sebenar . Hal ini dapat dilihat dari pernyataan yang dikemukakan oleh K.A.C Creswell iaitu:

Arabia, at the rise of Islam, does not appear to have possessed anything worthy of the name of architecture .Only a small portion of the population was settled, and these lived in dwellings which were scarcely more than hovels.Such was the house of the leader of the community at Medina. Nor did Muhammad wish to alter these conditions: he was entirely without architectural ambitions , and Ibn Sa'ad records the following saying of his. "The most unprofitable thing that eateth up the wealth of a Believer is building"

Pengetahuan ini merujuk kepada Rasullulah SAW sebagai orang Arab yang dianggap kurang berpengetahuan mengenai peradapan serta sebagai seorang pemimpin yang sama sekali tidak memberi perhatian terhadap perkembangan dunia seni bina. Tanggapan ini telah mewujudkan suatu perspektif yang mengakibatkan para sejarahwan menganggap remeh terhadap sunah Rasullulah SAW. Sebaliknya perhatian lebih diberikan pada bangunan yang dimiliki oleh golongan yang kaya raya dan pihak bangsawan pula. Kini, hal tersebut sering menjadi pokok pertentangan dalam masyarakat kerana ada kecenderungan untuk mewujudkan monumen agung yang besar dan gagah telah di pengaruhi oleh fahaman Islam yang terselewengkan. Kebanyakan karya penulisan sejarahwan ini juga dicemari ideologi *stereotype* mengenai keagamaan dan perlakuan ibadah dalam keagamaan . Ramai diantara mereka tidak dapat menerima fahaman Islam sebagai *Ad-din* atau cara hidup.

Kebanyakan para sejarahwan menggunakan hipotesis ini untuk menghuraikan seni bina institusi masjid setelah kewafatan Rasulullah SAW dan para sahabat . Titik permulaan bagi seni bina Islam seringkali hanya dilihat pada bermulanya pengaruh orang Islam dalam membina bangunan berbentuk monumen agung seperti di Syiria dibawah pemerintah khalifah Islam terkenal seperti Khalifah Al-Walid . Struktur pembinaan gereja, kuil dan rumah ibadat yang lain juga ikut mempengaruhi model reka bentuk pembinaan institusi ibadat dalam Islam.

Oleh kerana fahaman ini telah tersebar maka wujudlah sumber-sumber keagamaan yang menginterpretasikan idea pembinaan institusi masjid ini diluar dari landasan Islam. Perkara ini telah menimbulkan pelbagai reaksi terhadap pembangunan *As-Sunnah* terutama dikalangan ahli sejarahwan. Mereka berpendapat ia adalah suatu hal yang membazirkan kerana pada tanggapan mereka, Rasullulah SAW sendiri pun tidak menghiraukan tentang perkembangan seni bina ataupun beliau terlalu naif untuk memahami konsep tersebut. Kita telah melihat tanggapan *Creswell* yang telah melebelkan masyarakat Arab, termasuk Rasullulah SAW sendiri sebagai tidak bertamadun .

Hakikatnya, terdapat banyak agenda politik yang menyelubungi pembangunan institusi masjid tidak kira pada zaman lampau atau kini. Perencanaan masjid secara besar-besaran sebenarnya adalah untuk memainkan sentimen simbolik agar tiada siapa yang akan megendahkan perencanaan masjid

secara sederhana. *Creswell* mencatatkan mengenai Gabenor *Ziyad Ibn Abihi* yang membina masjid besar dan mewah untuk mendapatkan simpati politik dari suku-suku yang terdapat dalam daerah beliau seperti yang dinyatakan di bawah:

Ziyad yang cukup berpengalaman dalam perkembangan Bandar Iraq, menyadari kepentingan politik dalam institusi masjid, dimana ia menjadi pusat kegiatan politik dan sosial-budaya bagi seluruh jajahan Arab . Pada masa yang sama, beliau merasakan masjid yang dibangun oleh suku-suku yang lain menjadi ancaman terhadap pemerintahannya, oleh itu untuk menghadapi ancaman ini maka timbul pula kesedaran untuk membangunkan dan memperbesarkan masjid yang telah didirikan, agar menjadi tarikan kaum dan suku yang lain untuk berpusat disatu kawasan saja .

Di zaman dulu masjid merupakan sarana utama berkomunikasi. Menyadari hakikat ini, pemerintah menggunakan teknik ini untuk meyebarkan pengaruh mereka. Oleh sebab itu semakin besar dan megahnya sesebuah masjid itu maka lebih banyak jemaah pula yang akan mengunjunginya dan ini akan meningkatkan jumlah anggota pendukung pihak tertentu berhasil menguasai masjid tersebut .

Ideologi Pembangunan Masjid Menurut Al-Hadis

Al-hadis mempunyai pelbagai rujukan mengenai kegunaan dan fungsi pembinaan masjid sewaktu zaman Rasullullah SAW. Baginda turut ada memberikan beberapa kritikan tentang perkara yang berkaitan dengan pembangunan masjid. Ini termasuklah aspek-aspek fungsional *Masjid Al-Haram* di Mekah serta *Masjid Nabawi* sendiri di Medinah.

Terdapat beberapa rujukan tentang keadaan sosial di keliling kaabah pada ketika itu. Masjid tersebut digunakan sebagai tempat pertemuan bagi semua golongan masyarakat dalam komuniti Arab. Ia juga merakamkan tentang pertukaran diplomatik dan juga agenda politik yang berlaku berdekatan dengan Ka'abah. Rasullullah SAW juga melakukan pelbagai aktiviti berbentuk perbincangan, perbahasan dan pendakwahan di masjid suci tersebut. Kesemua hal ini dinyatakan merujuk bahawa fahaman keagamaan itu bukan sahaja tertakluk kepada struktur ibadah malah mencakupi bidang ilmiah lain.

Perbalahan tanggapan ini sebenarnya mewujudkan kecacatan serta menimbulkan pandangan *stereotype* pada setiap golongan masyarakat agar berpadu terus terhadap fahaman berbentuk universal dan hukum politik saja.

Hakikatnya Masjid Nabi di Medinah juga digunakan untuk tujuan yang sama sebagai pusat sosial, politik dan keagamaan. Terdapat hadis yang mendalilkan fungsi tersebut sebagai pusat perlindungan, institusi pendidikan dan juga pusat kesihatan. Rasullullah SAW juga menegur para muslim agar tidak membazir dalam pembangunan monumen masjid bagaimana yang terkandung dalam hadis berikut :

“Saya tidak diperintahkan untuk membina masjid yang besar dan bermegah”

“Antara salah satu petanda kiamat ialah terdapat diantara kamu yang bermusuhan antara satu sama lain hanya untuk mendirikan masjid”

Pembangunan institusi masjid yang disabdakan oleh Rasullulah SAW ialah janganlah sekali kali mendirikan sampai membazir tetapi dirikanlah keseluruhan masjid tersebut dalam keadaan kesederhanaan.

Oleh itu, dari sumber hadis ini kita dapat memahami konsep sebenar pembangunan masjid bukanlah hanya sebagai pendekatan untuk membina sebuah monumen yang gagah, mewah dan besar tetapi ia adalah sebagai pusat ibadah yang bermotifkan kesederhanaan. Mencakupi dan memenuhi pelbagai fungsi yang berkaitan dengannya, sebagai tempat para jemaah berinteraksi dan menjalankan tanggungjawab yang telah diwajibkan serta untuk berkarya kearah kemajuan Islam secepat. Hakikatnya masjid dalam Islam bukan saja sebagai tempat untuk beribadah bahkan untuk kegunaan aktiviti lain, hal ini jelas berbeza dengan konsep rumah ibadat pada kepercayaan agama lain .

Solat serta Implikasi Terhadap Fungsi Masjid

Solat secara umumnya diterima sebagai alasan yang kukuh untuk membangunkan masjid agar terdapat ruang khusus untuk mendirikan ibadah. Kebanyakan institusi masjid dibangunkan untuk menyediakan tempat ibadah yang terbaik dan teratur. Dalam bahagian berikutnya akan diterangkan tentang semua tanggapan terhadap reka bentuk masjid yang berdasarkan pandangan jiwa Islam. Sebenarnya pendekatan dan fungsi masjid ini bukanlah bersifat tempat beribadah atau upacara keagamaan saja, tetapi perancangan masjid harus dibangunkan dan berfungsi sebagai tempat meditasi tertinggi. Hakikatnya, kita seharusnya memahami konsep kegunaan dan implikasinya terhadap sembahyang berjemaah dan juga yang dilakukan oleh individu. Kebanyakan dari kita sering menyatakan bahawa institusi masjid hanya berperan sebagai tempat untuk menjalankan semua jenis ibadah secara berkumpulan manakala mendirikan solat secara individu lebih sesuai dijalankan di rumah secara pribadi.

Sebenarnya terdapat perbezaan antara mendirikan solat jemaah di masjid dan solat di rumah. Jika ditinjau menurut *Al-Hadith* setiap solat adalah lebih bermanfaat didirikan secara berjemaah di masjid bagaimana terkandung dalam *Sahih Muslim* :

Menurut Abu Hurairah; Rasullulah SAW bersabda. “Sembahyang fardu jemaah adalah 25 kali lebih baik dari sembahyang fardu sendirian “

Ini menunjukkan bahawa pahala yang dikurniakan oleh Allah SWT adalah lebih jika umatnya *tawaduq* mendirikan ibadat tersebut di masjid secara

berjemaah, tapi jika seseorang muslim itu mendirikan solat secara sendirian di masjid pahalanya tidak akan berganda kecuali dia mengerjakan solat secara berjemaah. Hal ini dikecualikan jika umat Islam mendirikan solat di tiga buah masjid suci iaitu *Masjid Haram, Masjid Nabawi di Madinah* dan *Masjid Al-Aqsa di Juresalam, Palestin*.

Namun begitu, Rasullulah SAW mengarahkan umatnya melakukan solat sunat tetapi boleh memadai jika dilakukan di rumah seperti yang termaktub dalam hadis berikut:

Rasullulah SAW telah berkunjung ke masjid Bani Abd Al-Ashi Baginda bersolat Maghrib disana dan apabila baginda selesai sembahyang baginda melihat ramai para jemaah mendirikan solat Rawatib. Baginda bersabda, "Solat-solat itu sepatutnya dibuat dirumat kalian."

Ibn Umar meriwayatkan Rasullulah SAW pernah bersabda; "Lakukanlah sembahyang kamu dirumah dan janganlah jadikan rumah kamu sebagai kubur".

Dari pernyataan diatas, kita boleh melihat tentang betapa pentingnya mendirikan masjid sebagai tempat meditasi tidak kira tempat atau kawasan untuk membangunkannya. Namun begitu seharusnya, solat bisa dilakukan dimana sahaja dibilik kecil asalkan tempat tersebut suci dan bersih dari kotoran serta hal yang diharamkan oleh Allah SWT.

Penilaian Seni Bina Masjid di Malaysia dan Alam Melayu.

Situasi masa kini memperlihatkan bahawa pembangunan masjid-masjid baru di Malaysia banyak yang *'berkiblatkan'* seni bina masjid *Timur Tengah* sebagai gaya reka bentuk yang *'terbaik'*. Masjid masjid yang *'mewah'* (*grander*) telah dihiaskan dengan pelbagai solekan (*cosmetic*) yang sememangnya ditiru dari gaya-gaya seni bina wilayah Timur Tengah sebagai panduan tanpa menilai faktor sosial serta kebudayaan setempat sebagai panduan²³. Apakah sesuai serta wajar sebuah masjid bercirikan seni bina *Alhambra* dari Sepanyol dibangunkan semula di Malaysia?. Bagaimana dengan tradisi seni bina Islam yang sebenarnya begitu harmoni dengan keadaan lingkungan tanpa merujuk kepada sesuatu *'ikon'* sebagai simbol seni bina masjid ?. Apakah prinsip-prinsip perancangan yang mendorong pembangunan kubah sebagai kewajipan dalam seni bina masjid?.

Apakah benar semua seni bina Islam harus menggunakan kubah?. Adakah pemikiran bahawa masjid sebagai *"Rumah Tuhan"* (*House of God*) telah berkembang serta diterima masyarakat Islam sebagai kamus bahasa seni bina Islam mereka²⁴. Unsur *ikonografi* ini cukup subur serta diterima oleh masyarakat Malaysia. Penggunaan kubah merupakan penyelesaian kepada masalah rintangan beban agar mendapatkan ruang yang lebih luas, jika kita melihat

²³. Francis DK Ching, (1979) *"form, Space and Order"*. Van Nostrand reinhold .h. 179

²⁴. Rasdi.Tajuddin & Alice Sabrina.(2002)*Teori Senibina Frank Lyord Wright*. Printice Hall.h.142

penggunaan kubah di beberapa benua didunia kita akan mendapati bahawa bentuk kubah juga terdapat pada gereja-gereja dan rumah rumah tinggal.

Sejak kedatangan Islam di Alam Melayu lebih kurang 7 abad yang lalu²⁵. Tipologi awal dikatakan perancangan masjid menggunakan kayu dan mempunyai karektor atap piramid yang berlapi-lapis dalam dua atau tiga tingkat serta menggunakan atap tepar layar. Seni bina ini dipercayai adalah pengaruh dari *Masjid Agung Demak* di Indonesia.

Semasa penjajahan British hampir dua abad, perasaan ingin ‘mengambil hati’ masyarakat *Melayu-Islam* menjadikan British membawa masuk seni bina *Mongul* dan *Moorish* yang terdapat ditanah jajahan mereka di India sebagai simbol perlambangan Islam. Ini jelas kelihatan pada bangunan-bangunan kolonial di Kuala Lumpur. Masjid Jamek merupakan suatu contoh yang menggunakan pendekatan sebegini. Pendekatan menjadikan masjid sebagai unsur ikonografi bermula pada zaman British²⁶.

Jika dilihat perkembangan Islam di beberapa buah negara lain, kemasukkan Islam telah berjaya di dominasikan oleh budaya setempat serta berada dalam keadaan harmoni dengan kebudayaan masyarakat. Masyarakat di China semasa kedatangan Islam tidak menolak bulat bulat pegangan serta kebudayaan nenek moyang yang diamalkan selagi tidak bercanggah dengan syariat Islam. Ini melambangkan sifat serta jati diri masyarakat China yang tidak merasa ‘rendah diri’ terhadap kebudayaan (Islam) lain yang baru muncul. Keadaan ini juga cukup harmoni serta berkesan pada perkembangan identiti nasional di Indonesia, dimana sejak kemasukkan Islam pada kurun ke-15 hingga kini pengaruh serta budaya masyarakat sebelumnya yang mengamalkan agama Hindu, Buddha dan Amenisma masih kelihatan. *Masjid Agung Demak* (1479M), Jawa Tengah memperlihatkan bahawa kemasukkan Islam menjadikan seni bina setempat mampu menerima kemasukkan tersebut tanpa membuang terus ‘rupa paras’ yang telah ada³³. *Masjid Al-Aqsha* (1549M) (*Masjid “Menara Kudus”*) di Jawa Tengah dikatakan dibangunkan oleh Sunan Kudus mempunyai menara yang sangat antik, yang mencerminkan perpaduan dua budaya: *Islam dan Hindu Jawa*²⁷. Masjid yang tetap menjadi lagenda bagi masyarakat Jawa ini mempunyai banyak keunikan dimana beduknya diletakkan didalam menara, kalau diamati menaranya nampak jelas bahawa menara ini terdapat mirip kepada candi²⁸.. Bentuk menara *Masjid Kudus* yang menarik ini, membuktikan keativiti serta kreasi masyarakat Islam Jawa yang mempunyai ciri tersendiri, tanpa harus meniru masjid yang terdapat di Timur Tengah.

Perencanaan masjid pada abad ke-19 di Jawa juga masih lagi berjaya memecah kebuntuan kepada sifat *ikonografi* kepada seni bina Timur Tengah

²⁵. *Ibid* . h. 143

²⁶. Rasdi, Tajuddin (1998) . *The Mosque As Community Development Center*. Universiti Teknologi Malaysia .UTM .h 211

²⁷. Baqir Zein, Abdul. (1999) *Masjid Masjid Bersejarah Di Indonesia*:Gema Insani Press.h 210

²⁸. Rasdi, Tajuddin & Alice Sabrina. (2002). *Teori Seni bina Frank Lyord Wright*: Printice Hall.h.164

dengan menggunakan pendekatan *regionalisme primitive*²⁹. (Mohamad Tajuddin M.Rasdi:2001), beberapa karya seni bina, arkitek terkenal di Indonesia seperti *Achmad Noe'man* memperlihatkan kesan visual serta perancangan ruang yang cukup berjaya menarik minat pelajar untuk memenuhi Masjid Salman (1973) ITB, Bandung. Walaupun bangunan ini kelihatan memiliki sifat serta pengaruh seni bina Bauhaus tetapi kejayaan didalam menjadikan masjid sebagai pusat kebudayaan serta komuniti masyarakat kampus ternyata cukup berjaya. Unsur-unsur tarikan banyak terdapat didalam seni bina masjid ini dimana semua bangunan aktiviti persatuan pelajar, kedai-kedai kampus serta gerai makanan dibina disekitar laman masjid³⁰. Konsep pemisahan dan tanggapan masjid sebagai 'objek' suci tidak berlaku secara melampau³¹.

Kesimpulan

Revivalisme yang simplistik dalam seni bina masjid dapat diintrepetasikan dalam pemahaman Islam sebagai suatu budaya yang lemah dan tidak kreatif, perasaan dogma yang diselubungi rasa kaku dan ketakutan. Kelahiran sebuah reka bentuk yang bersifat megah, gagah dan besar seringkali dipuji tetapi tidak berupaya untuk di dimanfaatkan sepenuhnya. Justeru itu, sebagai perancangan bangunan masjid, kita haruslah mempelajari dan mengamati sejarah lampau serta sering bertanya kemana arah tuju kita yang sebenarnya.

Arkitek seharusnya bermula dengan memahami keperluan manusia serta kefahaman sepenuhnya berkenaan tapak untuk pembangunan masjid, topografi dan juga iklim setempat³².

Sudah waktunya bagi kita untuk melupakan zaman kegemilangan yang dikenal sebagai 'Sinans' sebaliknya berpatah baliklah untuk mencari kebenaran yang berlandaskan pada Sunnah Rasulullah SAW serta mengambil intipati pengajaran beliau untuk diterapkan dalam pembangunan sosial ekonomi dan konteks regional kerana ia boleh disintesis menjadi suatu hal yang sangat berguna kelak. Segala ilmu pengajaran yang terkandung dapat diadaptasikan serta diinterpretasikan dalam bentuk bahasa seni bina tradisional dan modern. Setiap usaha gigih yang dilakukan ini pasti akan membuahkan hasil dan usaha itulah sebenarnya suatu tahap peraihan yang tertinggi dalam Islam. Inilah jihad sebenarnya.

Masjid menurut pengertian sebenar merupakan "*tempat bersujud yang dibina khusus untuk Allah dengan tidak menyeru sesiapa pun beserta Allah*" (Quran Al-Jin 72: 18). Masjid yang dibina mestilah "*didirikan atas dasar taqwa...dan dimakmurkan oleh lelaki yang mencintai diri mereka menjadi bersih*" (Quran Al-Baraah 9: 108) Adalah tidak wajar menjadikan masjid sebagai unsur

²⁹. *Ibid*. h. 164-165

³⁰. Faridl, Miftah (1995). *Masjid*. penerbit Pustaka Bandung. h. Kata Pengantar

³¹. Rasdi, Tajuddin.(2002) lihat kertas kerja *Seminar Arsitektur Islam Nusantara*. Galeri Arsitektur . ITB. Vol. h. 56

³². Rasdi, Tajuddin & Alice Sabrina.(2002). *Teori Senibina Frank Lyord Wright*. Printice Hall.h.173

atau simbol ikonografi kerana hal ini dapat merupakan suatu penghinaan kepada agama Islam dimana masjid telah disamakan dengan rumah-rumah tuhan yang lain.

Bibliografi

Abdullah Shalin Al-Fauzan.(1994) *Adab Masuk Masjid*.Bandung:Pustaka

Al-Qaradhawi,Yusof.(2002) *Islam Agama Ramah Lingkungan*.Jakarta: Pustaka Al-Kausar.Jakarta.

Azli, Azizul (2002). *Simbolisme dalam Seni bina Masjid* .Utusan Malaysia 18 sept 2002.

Baqir Zein, Abdul (1999). *Masjid Masjid Bersejarah Di Indonesia*.Jakarta.Gema Insani Press.

C.Brolin,Brent (1976). *The Failure of Modern Architecture*. Van Nostrand Reinhold Company. New York.

Eko Budihardjo.(1990) *Architecture Conservation in Bali*.Yogyakarta. Gajah Mada University Press.

Faridl , Miftah (1995). *Masjid* .:Bandung,Penerbit Pustaka

Francis DK Ching(1979), *“form, Space and Order”*. Van Nostrand reinhold

Ghazalba, Sidi (1989). *Mesjid Pusat Ibadat dan Kebudayaan Islam* .Jakarta: Pustaka Al-Husna.

Mohammad Sharif Kamil.(2002) lihat kertas kerja *Seminar Arsitektur Islam Nusantara*. Bandung. Galeri Arsitektur

Micheal,George.(1991) *Architecture of the Islamic World*,London:Thames and Hudson

Qardahwi,Yusuf(2002). *Islam Bicara Seni*.Jakarta:Era Intermedia

Rasdi,Tajuddin & Alice Sabrina.(2002)*Teori Seni bina Frank Lyord Wright*. Kuala Lumpur. Printice Hall.

Rasdi,Tajuddin.(2002) *Hadith and Islamic Architecture*. Mosque

Rasdi,Tajuddin.(2002) lihat kertas kerja *Seminar Arsitektur Islam Nusantara*. Bandung. Galeri Arsitektur. ITB

Rasdi,Tajuddin.(2001) *Identiti Seni bina Malaysia* . Sekudai:Universiti Teknologi Malaysia .UTM

Rasdi, Tajuddin (2001). *Identiti Senibina Malaysia*: Skudai. Universiti Teknologi Malaysia.UTM

Rasdi, Tajuddin(1998) .*The Mosque As Community Development Center*. Universiti Teknologi Malaysia. UTM

Sahil, Azharuddin.(2001)Indeks Al-Quran.Bandung. Penerbit Mizan.

Sarwono, Ahmad.(2001) Masjid Jantung Masyarakat.Yogyakarta Wihdah Press.

Talib, Anuar(2000). *The Tradition of Tauhid in Islamic Art; Decoration and Interior Spaces of The Traditional Mosque*. Thesis. UKM

Tulisan Jawi Sebagai Warisan Peradaban Bangsa : Analisa dari Aspek Cabaran Semasa

*Shakila Ahmad**

*Hussain Othman***

*Rafiuddin Afkari****

*Midar Rusdi*****

*Mohd. Hisyam Abdul Rahim******

Abstrak

Tulisan Jawi merupakan tulisan yang diambil dari skrp Arab yang sampai ke kepulauan Melayu bersama kedatangan Islam. Asalnya berperanan penting dalam usaha penyebaran ilmu terutamanya ilmu agama, seterusnya telah digunapakai secara meluas sebagai medium komunikasi oleh orang Melayu samada dalam kalangan ahli masyarakat mahupun dengan pihak luar. Menyingkap hubungannya yang amat rapat dengan bangsa Melayu, maka tulisan jawi merupakan salah satu dari warisan peradaban dan lambang jatidiri bangsa Melayu yang wajib diperlihara dan dipulihara. Bagaimanapun, hari ini kedudukan tulisan Jawi telah diambil alih oleh tulisan Rumi dan ia tidak lagi dilihat sebagai lambang peradaban Melayu sebagaimana yang telah dilalui di zaman kegemilangan ketamaduan Melayu dahulu. Justeru, kajian ini bertujuan untuk mengukuhkan kewujudan tulisan Jawi sebagai warisan peradaban bangsa di Alam Melayu seiring dengan kehadiran Islam di rantau ini di samping menganalisa aspek cabaran semasa yang dihadapi oleh tulisan jawi. Menjelaskan keperluan membudayakan penggunaan tulisan jawi dalam pelbagai aspek termasuklah mempelbagaikan penggunaan tulisan Jawi melalui karangan yang kreatif, imiginatif dan inovatif sehingga minat dan kecintaan terhadap tulisan Jawi tetap segar dalam kalangan generasi yang akan datang. Kertas kerja ini mengenegahkan dua cabaran semasa yang dihadapi oleh tulisan jawi yang perlu ditangani segera bagi memastikan tulisan Jawi dapat terus dimartabatkan penggunaannya sesuai dengan kedudukannya sebagai warisan peradaban bangsa.

* Pensyarah kanan, Jabatan Kemanusiaan, Fakulti Sains Teknologi dan Pembangunan Insan, Universiti Teknolgi Tun Hussein Onn Malaysia, Batu Pahat, Johor

** Pensyarah di Jabatan Kemanusiaan, Fakulti Sains Teknologi dan Pembangunan Insan, Universiti Teknolgi Tun Hussein Onn Malaysia, Batu Pahat, Johor

*** Pensyarah di Jabatan Kemanusiaan, Fakulti Sains Teknologi dan Pembangunan Insan, Universiti Teknolgi Tun Hussein Onn Malaysia, Batu Pahat, Johor

**** Pensyarah di Jabatan Kemanusiaan, Fakulti Sains Teknologi dan Pembangunan Insan, Universiti Teknolgi Tun Hussein Onn Malaysia, Batu Pahat, Johor

***** Pensyarah di Jabatan Kemanusiaan, Fakulti Sains Teknologi dan Pembangunan Insan, Universiti Teknolgi Tun Hussein Onn Malaysia, Batu Pahat, Johor

Pengenalan

Tulisan jawi telah memainkan peranan yang penting dalam masyarakat Melayu samada sebagai alat komunikasi mahupun médium pengembangan ilmu terutamanya selepas kedatangan Islam di Alam Melayu. Ianya tidak asing dalam kehidupan masyarakat pada masa itu bermula dari raja, pembesar negara, ulama, saudagar sehinggalah kepada rakyat jelata. Walaupun tulisan jawi didapati mempunyai perkaitan yang amat rapat dengan skrip Arab terutamanya pada bentuk abjad, namun terdapat beberapa perbezaan yang ketara terutamanya pada pertambahan abjad yang menjadikan jumlah bilangan abjad jawi berbeza dengan bilangan abjad Arab. Ini menunjukkan tulisan jawi telah mempunyai identiti yang tersendiri dan mampu berperanan sebagai alat komunikasi dan alat pengembangan ilmu di peringkat global.

Asal Tulisan Jawi

Menyorot persoalan dari manakah asal tulisan jawi, ia akan menyentuh dua aspek iaitu asal bentuk tulisan dan asal nama jawi. Kedua-dua aspek ini perlu dibincangkan bagi mengukuhkan kedudukan tulisan jawi sebagai warisan peradaban bangsa Melayu.

Orang Melayu sebelum kedatangan Islam pernah menggunakan beberapa sistem tulisan yang lain antaranya sistem skrip Pallava dan skrip Kawi.¹ Manakala Tulisan jawi dikatakan telah digunakan sejak abad ke 10 masihi iaitu seiring dengan kedatangan Islam ke Kepulauan Melayu.² Hasil dari perkembangan Islam, tulisan jawi telah mengambil alih sistem tulisan yang digunakan sebelum itu kerana ia lebih sesuai dan memudahkan proses pembelajaran terutama sekali untuk mempelajari agama Islam.

Menurut Hashim Musa, Shellabear menyatakan bahawa orang Melayu telah menerima tulisan jawi secara langsung daripada orang Arab dan orang Arablah yang mula-mula menggunakan sistem tulisan Arab untuk menulis bahasa Melayu yang dikenali dengan nama tulisan jawi.³ Akhirnya terbentuklah satu sistem tulisan yang mengandungi abjad yang terdiri dari 29 abjad Arab sedia ada dan lima abjad baru yang mewakili bunyi dalam bahasa Melayu⁴ iaitu cha (چ), nga (غ), pa (ف), ga (ك) dan nya (پ). Seterusnya menurut Zamri Murah, pada tahun 1984 satu lagi huruf baru ditambah bagi mewakili abjad v iaitu va (و). Pada tahun 1988 Dewan Bahasa dan Pustaka telah menyenaraikan 37 abjad jawi yang

¹ Ahmad Farid bin Abdul Jalal, Yaakub bin Isa (ed.) (2005), *Tulisan Jawi: Warisan Budaya Tidak Nyata*, *Tulisan Jawi: Sejarah, Seni dan Warisan*, Pahang: Lembaga Muzium Negeri Pahang, h. 21

² *Ibid.*

³ Hashim Musa (2006), *Sejarah Perkembangan Tulisan Jawi*, Edisi Kedua, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 13

⁴ *loc. cit.*

digunakan dalam bahasa Melayu.⁵ Huruf-huruf tersebut adalah sebagaimana yang terdapat dalam rajah 1 dibawah.

ا	ب	ت	ث	ج	ح	خ
د	ذ	ر	ز	س	ش	ص
ض	ط	ظ	ع	غ	ف	ق
ك	ل	م	ن	و	هـ	ء
ي	پ	ڤ	ڤا	چ	ة	ڤڤ
ى	ڤ					

Rajah: 1

Walaupun tulisan jawi mengalami pertambahan huruf dari semasa ke semasa namun ramai dalam kalangan pengkaji menyatakan bentuk dan bunyinya berasal dari tulisan Arab malah bentuk tulisan dan bunyi bagi abjadnya yang asal tetap sama dengan apa yang terkandung dalam tulisan Arab.

Menurut kamus R.J Wilkinson sebagaimana yang dipetik oleh Omar Awang, menyatakan perkataan jawi dalam bahasa Melayu digunakan untuk pokok jawi-jawi atau jejawi dan juga beras jawi yang berbeza dengan beras pulut⁶ sebagaimana yang biasa disebut oleh orang melayu 'beras jawi' adalah beras yang dimasak menjadi nasi yang biasa dimakan setiap hari. Kenyataan ini tidak dapat dikaitkan secara jelas dengan penaman 'jawi' untuk tulisan jawi.

Penamaan 'jawi' bagi tulisan jawi juga boleh dirujuk kepada panggilan orang Arab kepada rumpun bangsa di Alam Melayu. Bagi mereka semua suku bangsa di Alam Melayu dikenali sebagai *al-jawah* atau bangsa jawa. Apabila bahasa Melayu ditulis menggunakan skrip Arab, maka bahasa tersebut dikenali sebagai bahasa jawi.⁷ Oleh itu tulisan tersebut dinamakan sebagai tulisan jawi.

Walau bagaimanapun tulisan dan bahasa jawi ini telah dicipta hanya untuk menulis kata-kata dalam bahasa Melayu sahaja, bukan bahasa-bahasa suku bangsa lain di Alam Melayu⁸ seperti bahasa bugis, banjar, kampar dan sebagainya.

Perkataan 'jawi' bukan merujuk kepada Pulau Jawa atau bahasa Jawa yang ada pada hari ini. Marsden dalam buku beliau *A Grammar of the Malayan Language*, menegaskan pandangan beliau dan memetik kesimpulan yang telah

⁵ Azniah Ismail, 2004, *Tranformasi Kod Aksara Berasaskan Unicode Untuk Skrip Jawi*, Disertasi Sarjana, Fakulti Teknologi Sains Maklumat, UKM

⁶ Omar Awang, 1985, The Terengganu Inscription as the Earliest Known Evidence of Finalisation of the jawi Alphabet, *Islamika III*, Kuala Lumpur: Jabatan Pengajian Islam Universiti Malaya, h. 190

⁷ Muhammad Naquib al-Attas, 1972, *Islam Dalam Sejarah dan Kebudayaan Melayu*, Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia, h.2

⁸ Muhammad Bukhari Lubis, Fatima Salleh, Husniyati Ali, Husaimah Ismail dan Fatimah Sudin, (2006), *Tulisan Jawi Sehimpun Kajian*, Pusat Penerbitan Universiti (UPENA) UiTM, h. 9

dibuat oleh G.H Wernly⁹, bahawa 'jawi' boleh dikaitkan dengan perkataan 'jawa' yang disebut oleh Marco Polo sebagai nama bagi Pulau Sumatera pada zaman itu yang mungkin telah diberi nama oleh orang-orang Arab. Ini dibuktikan dengan penamaan oleh orang Arab ke atas satu jenis minyak yang dinamakan sebagai laban jawa. Minyak tersebut hanya didapati di Sumatra dan tidak di Pulau Jawa.¹⁰

Dalam melakar kedudukannya sebagai tulisan yang melambangkan identiti orang melayu, tulisan jawi melalui beberapa fasa perkembangan iaitu:¹¹

- a. Pada kurun 16M, tulisan jawi hampir menyamai tulisan Arab dengan menggunakan tanda baris bagi membunyikan huruf.
- b. Pada kurun ke 17M, tulisan jawi tidak lagi meletakkan tanda baris sebagaimana tulisan Arab
- c. Pada kurun ke 18M, telah diwujudkan huruf-huruf saksi iaitu alif (ا), waw (و) dan ya (ي). Dengan kewujudan huruf-huruf saksi ini maka tulisan jawi telah membina identitinya tersendiri.
- d. Pada kurun ke 19M hingga 20M, perkembangan pertambahan huruf jawi berlaku dan tulisan jawi meneruskan pembinaan identitinya.

Justeru, tidak dapat disangkalkan lagi bahawa tulisan Arab merupakan asal kepada terbentuknya tulisan jawi dan nama 'jawi' adalah merujuk kepada rumpun bangsa Melayu yang mendiami Kepulauan Melayu. Tulisan jawi merupakan warisan yang teragung dalam proses perkembangan ilmu dalam kalangan orang Melayu yang sekaligus telah melonjakkan martabat ketamadunan Melayu suatu ketika dahulu.

Tulisan Jawi Sebagai Warisan Peradaban Bangsa Melayu

Tulisan jawi digunakan secara meluas dalam penulisan bangsa Melayu dan merupakan lambang dan simbol yang mewakili bahasa dan bangsa Melayu di seluruh kepulauan Melayu. Ia pada mulanya digunakan dalam lingkungan istana yang melibatkan urusan pentadbiran, kesusasteraan dan keagamaan. Seterusnya dipraktikkan di luar istana oleh segenap lapisan masyarakat dalam semua urusan meliputi politik, ekonomi dan sosial.

Pada peringkat awal penjajahan Inggeris, tulisan jawi masih lagi digunakan terutamanya dalam urusan surat menyurat antara raja melayu dengan kerajaan Inggeris. Contohnya di Pahang, semasa pemerintahan Sultan Ahmad iaitu Sultan Pahang yang pertama dari keturunan Bendahara telah berutus surat dengan

⁹ Seorang ketua penterjemah kitab injil ke dalam bahasa Melayu pada tahun 1731-33 Masihi dan penyusun sebuah buku tatabahasa Melayu tahun 1736

¹⁰ Omar Awang, 1997, *Tradisi Penulisan Manuskrip Melayu*, Kuala Lumpur: Perpustakaan Negara Malaysia, h. 6

¹¹ Faridah Mohamed, 1997, *Bahasa al-Quran dan Hubungannya Dengan Tulisan Jawi: Suatu Kajian Terhadap Pelaksanaan Tulisan Jawi Di Sekolah-sekolah Kota Bharu, Kelantan*. Disertasi Sarjana Usuluddin Akademi Pengajian Islam, Universiti Malaya Kuala Lumpur, h. 102-104

kerajaan Inggeris dengan menggunakan tulisan jawi. Begitu juga Residen British pertama, J.P Rodger menggunakan tulisan jawi dalam suratnya kepada Sultan Ahmad.¹²

Disebabkan tulisan jawi merupakan tulisan utama orang Melayu, orang Eropah terpaksa mempelajarinya bagi membolehkan mereka berkomunikasi dengan masyarakat Melayu sekaligus memahami budaya Melayu.

Dalam perkembangan keinteltktualan, tulisan jawi telah memainkan peranan yang penting dalam menyampaikan sumber ilmu, khususnya ilmu agama ke seluruh pelusuk dunia Melayu. Kitab-kitab agama sama ada dalam bentuk sejarah, hikayat, falsafah, syair semuanya menggunakan tulisan jawi dan menjadi satu-satunya bacaan dalam bahasa tempatan. Para ulama dari dunia Melayu muncul di Palembang, Riau, Kedah, Kelantan, Terengganu, Pahang, Patani, Banjarmasin, Aceh¹³ dengan penulisan kitab-kitab dalam pelbagai bidang. Antaranya *Kitab Taj al-Salatin* oleh Bukhari al-Jauhari dan *Kitab Bustan al Salatin* tulisan Nuruddin al-Raniri.¹⁴

Tulisan jawi meresap masuk dalam jiwa orang Melayu sehingga dijemakan bukan sahaja dalam pendidikan dan pentadbiran tetapi juga dalam mempamerkan kesenian dan kebudayaan melayu. Tulisan jawi diukirkan sebagai perhiasan di rumah, sekolah begitu juga pada peralatan yang digunakan seharian. Tulisan jawi turut digunakan dalam menuliskan perkara-perkara yang penting seperti penulisan hukum kanun, al-Quran, surat-surat, watakah, batu-batu nesan, duit-duit syiling, timba tembaga dan juga barang perhiasan.

Lantaran kedudukan tulisan jawi dengan bahasa dan bangsa Melayu mempunyai perkaitan yang amat rapat, maka hakikat perkembangan tulisan jawi pastinya tidak dapat dipisahkan dengan pencapaian tamadun Melayu. Tulisan jawi menjadi pusaka yang amat tinggi nilainya yang wajib dipelihara oleh setiap individu yang mewarisi bahasa dan bangsa Melayu. Namun, dewasa ini kedudukan kepentingan tulisan jawi telah diambil alih oleh tulisan rumi. Malah usaha mendaulatkan bahasa Melayu samada di peringkat kebangsaan mahupun antarabangsa diperjuangkan dengan menggunakan tulisan rumi. Sudah tentu usaha tersebut agak sukar kerana bahasa Melayu telah dipisahkan dari identiti tulisannya yang asal. Tulisan jawi bagai dipinggirkan dan sekiranya ia tidak terus dipelihara maka tidak mustahil suatu hari nanti ia akan pupus. Sekaligus dikhuatiri juga bahasa Melayu juga akan mengalami nasib yang sama. Tulisan jawi sedang mengalami cabaran yang besar hari ini dan agenda bertindak bagi mengatasi cabaran tersebut perlu dilakukan agar tulisan jawi akan terus mampu berkembang dan digunakan secara meluas dalam usaha memartabatkan bahasa dan bangsa Melayu.

¹² Ahmad Farid bin Abdul Jalal, Yaakub bin Isa (ed.) (2005), *op. cit.*, h. 22

¹³ Ahmad Farid bin Abdul Jalal, Yaakub bin Isa (ed.) (2005), *Tulisan Jawi: Sejarah, Seni dan Warisan*, Pahang: Lembaga Muzium Negeri Pahang, h. 23

¹⁴ James T. Collins (terjemahan), 2005, *Bahasa Melayu Bahasa Dunia; Sejarah Singkat*, Jakarta: JL.Plaju, h. 47

Analisa Cabaran Semasa Tulisan Jawi

Penjajahan Inggeris ke atas Tanah Melayu telah membawa pelbagai perubahan dan cabaran terhadap bangsa dan bahasa Melayu. Antaranya peranan tulisan jawi sebagai lambang kedaulatan bangsa dan bahasa Melayu telah dinafikan dengan memperkenalkan tulisan rumi. Kertas kerja ini akan memfokuskan kepada dua cabaran semasa bagi tulisan jawi iaitu:

- 1. Pertambahan perbendaharaan perkataan dalam bahasa Melayu yang diambil dari bahasa Inggeris menjadikan bahasa Melayu sukar untuk ditulis dalam tulisan Jawi. Disebabkan bahasa Inggeris menggunakan beberapa huruf yang mewakili bunyi tertentu yang tidak ada dalam tulisan jawi dan sebutan bahasa Melayu, maka penulisannya terpaksa menggunakan lebih dari satu huruf untuk mewakili satu bunyi. Dicapatkan terdapat lebih dari 300 perkataan bahasa Inggeris yang telah didaftarkan di dalam kamus Dewan Edisi keempat terbitan Dewan Bahasa dan Pustaka. Pertambahan perkataan ini memerlukan penciptaan huruf-huruf baru dalam tulisan jawi yang sesuai dengan bunyi huruf tersebut. Antaranya:

Ad Valorem	Eksais	Eksplit	Intervensi	Ultrakonservatif
Adverba	Eksantema	Eksplotasi	Interviu	Ultra Vires
Advertensi	Eksekutif	Eksplorasi	Intravana	Universal
Advis	Eksemplar	Ekspo	Introversi	Universalitet
Advokat	Eksentrik	Eksponen	Introvert	Universil
Aktivis	Ekshibit	Eksport	Invalide	Universitas
Aktivisme	Eksisi	Eksposisi	Invar	Universitet
Aktiviti	Eksistensi	Ekspres	Invasi	Universiti
	Eksistensialis	Ekspresi	Inventif	
		Ekspresif	Inventori	

Rajah: 2

Berdasarkan perkataan-perkataan baru yang telah dimelayukan sebutan bunyi “v” dan “eks” tidak mempunyai bentuk huruf dalam tulisan jawi yang asal. Pada tahun 1998 huruf ج ditambah bagi mewakili bunyi “v” bagi membolehkan perkataan-perkataan tersebut ditulis dalam tulisan jawi. Oleh itu tulisan jawi perlu terus berkembang untuk mendepani cabaran perkembangan bahasa Melayu dengan membuat penambahan huruf bagi mewakili bunyi-bunyi asing yang dibawa masuk ke dalam bahasa Melayu.

- 2. Tulisan jawi diketepikan sehingga ramai dalam kalangan orang Melayu yang buta jawi dan menganggap ia hanya sesuai digunakan dalam pembelajaran tidak rasmi. Justeru huruf jawi akan dipelajar secara tidak langsung semasa mempelajari al-Quran kerana bagi orang Melayu, belajar

al-Quran adalah satu kewajiban bagi setiap individu muslim. Sebenarnya kemahiran membaca dan menulis jawi mempunyai hubungan yang rapat dengan kebolehan menguasai pembacaan al-Quran.¹⁵ Bahagian Pendidikan Islam Kementerian Pendidikan Malaysia (KPM) mendapati sejumlah 60% pelajar sekolah rendah gagal membaca al-Quran dan daripada jumlah tersebut didapat bahawa ada kalangan pelajar yang tidak langsung mengenal huruf jawi.¹⁶

Diselusuri kaedah pengajaran dan pembelajaran al-Quran hari ini juga telah mengalami perubahan. Pelbagai kaedah baru diperkenalkan antaranya iqra', al-Barqi dan al-Baghdadi. Ada antara kaedah belajar al-Quran ini memperkenalkan huruf al-Quran dengan terus membunyikannya tanpa diperkenalkan nama huruf menjadikan ada dalam kalangan pelajar yang tidak tahu nama bagi huruf-huruf Arab yang sememangnya sama dengan huruf jawi. Penyebutan huruf tersebut dijelaskan dalam rajah 3 di bawah:

Nama huruf dalam skrip arab dan jawi	Pengenalan huruf dalam kaedah baru belajar al-Quran	Nama huruf dalam skrip arab dan jawi	Pengenalan huruf dalam kaedah baru belajar al-Quran
ا (alif)	aa	ط (tha)	tha
ب (ba)	ba	ظ (Dzha)	dzha
ت (ta)	ta	ع ('ain)	'aa
ث (tha)	tha	غ (ghain)	gha
ج (jim)	ja	ف (fa)	fa
ح (ha)	ha	ق (qaf)	qa
خ (kha)	kha	ك (kaf)	ka
د (dal)	da	ل (lam)	la
ذ (dzal)	za	م (mim)	ma
ر (ra)	ra	ن (nun)	na
ز (zai)	za	و (waw)	wa
س (sin)	sa	ه (ha)	ha
ش (shim)	sha	لا (lam alif)	la
ص (shod)	sho	ء (hamzah)	aa
ض (dhod)	dho	ي (ya)	ya

Rajah 3

Walaupun kaedah sedemikian akan menjadikan pelajar cepat dapat membaca al-Quran dengan lancar namun ia mungkin memberi kesan terhadap kemampuan mengenali huruf jawi seterusnya membaca dan menulis jawi. Justeru, tulisan jawi juga perlu diperkenalkan melalui

¹⁵ Faridah Mohamed, *op. cit.*, h.46

¹⁶ Omar Awang, *60% Tidak Dapat Baca al-Quran*, Berita Harian, 29 Mac 1994, h.20

pendekatan dan teknik baru yang selari dengan perkembangan kaedah pembelajaran al-Quran. Kajian perlu dijalankan untuk mengenalpasti kaedah pengajaran dan pembelajaran tulisan jawi yang lebih kreatif dan menarik.

Di samping itu tulisan jawi haruslah diperbudayakan melalui pendidikan terutamanya melalui pengajaran dan pembelajaran matapelajaran yang berteraskan pengajian Islam, pengajian Melayu, bahasa Melayu, sejarah Tanah Melayu, sejarah Malaysia dan kenegaraan. Matapelajaran-matapelajaran tersebut mempunyai perkaitan yang amat rapat dengan bangsa Melayu dan bahasa Melayu yang asal identiti tulisannya adalah tulisan jawi. Mempelajari ilmu berkaitan bangsa, bahasa dan budaya Melayu melalui tulisan jawi akan memberi penghayatan yang berbeza kepada pelajar berbanding menggunakan tulisan rumi. Pendekatan ini juga secara perlahan-lahan akan mengikis mentaliti orang melayu bahawa tulisan jawi hanya sesuai digunakan dalam sistem pendidikan yang tidak rasmi.

Kesimpulan

Sebenarnya bukanlah satu kerja yang mudah untuk mengangkat martabat tulisan jawi yang semakin terpinggir hari ini. Cabaran yang dihadapi begitu getir untuk dilalui kerana antara penghalang kepada usaha ini ada yang datang dalam kalangan orang Melayu sendiri. Hal ini berlaku mungkin kerana kekaburan mereka terhadap kedudukan tulisan jawi sebagai warisan agung yang ditinggalkan untuk mereka sebagai anak jati Melayu. Walaupun dalam kertas kerja ini hanya dua cabaran yang dianalisa, namun diakui masih banyak lagi cabaran lain yang perlu ditangani dalam usaha untuk memelihara dan memulihara kedudukan tulisan jawi sebagai warisan bangsa. Usaha ini perlulah digembeling bersama oleh pelbagai pihak yang ingin memartabatkan bahasa dan bangsa Melayu di mata dunia.

Bibliografi

- Ahmad Farid bin Abdul Jalal, Yaakub bin Isa (ed.) (2005), *Tulisan Jawi: Warisan Budaya Tidak Nyata, Tulisan Jawi: Sejarah, Seni dan Warisan*, Pahang: Lembaga Muzium Negeri Pahang
- Azniah Ismail, 2004, *Tranformasi Kod Aksara Berasaskan Unicode Untuk Skrip Jawi*, Disertasi Sarjana, Fakulti Teknologi Sains Maklumat, UKM
- Faridah Mohamed, 1997, *Bahasa al-Quran dan Hubungannya Dengan Tulisan Jawi: Suatu Kajian Terhadap Pelaksanaan Tulisan Jawi Di Sekolah-sekolah Kota Bharu, Kelantan*. Disertasi Sarjana Usuluddin Akademi Pengajian Islam, Universiti Malaya Kuala Lumpur
- Hashim Musa (2006), *Sejarah Perkembangan Tulisan Jawi*, Edisi Kedua, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka

- James T. Collins (terjemahan), 2005, *Bahasa Melayu Bahasa Dunia; Sejarah Singkat*, Jakarta: JL.Plaju
- Muhammad Bukhari Lubis, Fatima Salleh, Husniyati Ali, Husaimah Ismail dan Fatimah Sudin, (2006), *Tulisan Jawi Sehipun Kajian*, Pusat Penerbitan Universiti (UPENA) UiTM
- Muhammad Naquib al-Attas, 1972, *Islam Dalam Sejarah dan Kebudayaan Melayu*, Bangi: Universiti Kebangsaan Malaysia
- Omar Awang, 1985, The Terengganu Inscription as the Earliest Known Evidence of Finalisation of the Jawi Alphabet, *Islamika III*, Kuala Lumpur: Jabatan Pengajian Islam Universiti Malaya
- _____, 60% Tidak Dapat Baca al-Quran, Berita Harian, 29 Mac 1994
- _____, 1997, *Tradisi Penulisan Manuskrip Melayu*, Kuala Lumpur: Perpustakaan Negara Malaysia

Usaha Memartabatkan Warisan Kempplingan dalam Masyarakat Jawa Johor

Siti Nor Aisyah Ngadiran*
Siti Zaleha Hamzah**

Abstrak

Warisan kesenian masyarakat Melayu tradisional banyak dipengaruhi oleh kebudayaan luar yang mempunyai pelbagai unsur dan jenis kesenian. Ini termasuklah dengan kedatangan masyarakat Jawa ke tanah air kita terutamanya di selatan Semenanjung beberapa kurun yang lalu telah membawa banyak warisan kesenian yang kini hampir dilupakan, dibawa oleh arus kemewahan teknologi moden. Namun warisan itu sesetengahnya masih lagi hidup terutama di kampung-kampung yang dihuni oleh generasi tua dalam kalangan masyarakat tersebut. Salah satu warisan kesenian tersebut ialah kemplingan. Kemppling merupakan salah satu kesenian masyarakat Jawa yang telah wujud sejak dahulu lagi dan kini hampir dilupakan oleh masyarakat itu sendiri tanpa ada inisiatif untuk menghidupkannya agar tidak pupus dari ingatan generasi yang ada. Kesenian kempling ini pada kebiasaannya dipersembahkan di majlis-majlis keramaian seperti majlis berkhatan, perkahwinan, Maulidur Rasul, menyambut kelahiran bayi, potong jambul dan sebagainya. Oleh itu, dalam kertas kerja ini kami akan menghuraikan mengenai keunikan kesenian kemplingan dan usaha-usaha yang telah dilakukan untuk memartabatkannya. Di samping menjadikan kemplingan ini sebagai daya tarikan pelancong, ia seharusnya diketengahkan semula di dalam masyarakat terutamanya generasi muda kini seperti kata pepatah, "Tak lekang dek hujan, tak lapuk dek panas".

Kata Kunci : *Kemplingan, warisan kesenian Jawa, keunikan, dan usaha memartabatkannya.*

Abstract

The various of Malay art heritage was greatly influenced by foreign cultures like Arabs, Hindu-Buddha and etc. It is also includes the Javanese culture since they came to the

* Calon ijazah tinggi (Sarjana), Jabatan Sejarah dan Tamadun Islam, Akademi Pengajian Islam, Universiti Malaya, Kuala Lumpur.

** Calon ijazah tinggi (Sarjana), Jabatan Sejarah dan Tamadun Islam, Akademi Pengajian Islam, Universiti Malaya, Kuala Lumpur.

Archipelago especially in the south of the peninsula a few centuries ago which is now almost forgotten taken by the modern of science and technology. But it was no doubt that some of the heritage was still alive, especially in the certain villages which was occupied by the old generation. One of the heritage is 'kemplingan' which was usually performed at the wedding ceremonies, gatherings and others. Therefore, in this paper we will describe the unique of the 'kemplingan' and the efforts that can be brought to revive it in our community especially to our young generation.

Keywords : *Kemplingan, Javanese heritage, the unique and efforts.*

Pendahuluan

Kesenian adalah sesuatu yang halus, indah menusuk ke dalam jiwa dan memuaskan pancaindera. Ia juga merupakan sebahagian daripada komponen yang melengkapi kehidupan.¹ Dengan setiap cabang kesenian akan dapat kita lihat dan perhatikan nilai budaya sesuatu masyarakat. Manakala seni yang tulen akan memancarkan ciri-ciri kebenaran dan kesempurnaannya. Setiap hasil kesenian juga mengandungi unsur-unsur kebaikan kerana kebaikan itu sendiri merupakan tujuan terpenting dalam sesuatu kesenian. Memandangkan di negara kita terkenal dengan masyarakatnya yang majmuk, maka terdapat pelbagai jenis kebudayaan dan kesenian dalam masyarakat yang sedia ada.

Kedatangan masyarakat Jawa ke tanah air kita terutamanya di Selatan Semenanjung sejak beberapa kurun yang lalu telah membawa masuk banyak kesenian yang seharusnya diwarisi oleh generasi pada masa kini, akan tetapi seni tersebut semakin hampir dilupakan oleh masyarakat akibat arus perkembangan muzik yang lebih moden dan kontemporari.

Pelbagai kesenian masyarakat Jawa telah diperkenalkan di negara kita seperti kuda kepang, wayang kulit, ketoprak, barongan, pencak silat dan kempling² namun hampir sebahagian daripada keseniannya kian dilupakan oleh generasi baru kerana tiada inisiatif atau usaha yang dilakukan untuk memartabatkannya dan memeliharanya. Namun demikian, masih terdapat lagi sebahagian kesenian yang masih lagi hidup di beberapa tempat, terutamanya penduduk setempat yang dihuni oleh generasi tua masyarakat Jawa.

Salah satu kesenian tersebut adalah warisan permainan Kemplingan yang boleh dikategorikan sebagai alat hiburan masyarakat Jawa Johor ketika itu.

¹Ayuni Amir (2005), *Alatan Muzik Tradisional Melayu*, Kuala Lumpur : Pustaka Cahaya Intelek, hlm. 1.

²Rozzaman Jalal, *Akhbar TRAS*, Jumaat : 28 Jun 1996.

Pada dasarnya, kumpulan Kemplingan ini ditubuhkan sebagai kesenian hiburan masyarakat tersebut kerana pada ketika itu tiada alat-alat hiburan seperti radio dan televisyen. Kesenian Kempling ini pada kebiasaannya dipersembahkan di majlis-majlis keramaian seperti majlis berkhatan, perkahwinan, Maulidur Rasul, menyambut kelahiran bayi, potong jambul dan sebagainya.

Sejarah Ringkas Kesenian Kemplingan

Kemplingan merupakan salah satu permainan tradisi masyarakat Melayu Johor keturunan Jawa yang mempunyai persamaan dengan berzanji dan diiringi dengan pukulan gendang. Ianya mempunyai unsur agama dan dipercayai berasal dari Tanah Jawa Indonesia. Walaupun ia tidaklah sepopular seperti permainan-permainan tradisi yang lain, namun kebelakangan ini ia mula mendapat perhatian masyarakat dan sering diadakan di majlis-majlis perkahwinan, berkhatam, berkhatan, menyambut kelahiran dan sebagainya.

Kemplingan dikatakan dicipta oleh seorang kiyai di Jawa yang mengalami kesukaran menyampaikan pengajaran agama Islam kepada masyarakat di tempatnya. Kononnya dengan kehendak Allah s.w.t. kiyai itu mendapat ilham menggunakan muzik untuk menarik minat penduduk setempat untuk mendekati diri dengan ajaran Islam. Kiyai dan keluarganya memainkan alat-alat muzik Kempling dengan cara yang amat menarik, iaitu mengikut susunan atau kedudukan alat-alat muzik yang teratur. Setelah anak-anaknya mahir bermain alat-alat muzik itu, barulah kiyai mengajar mereka bacaan *rawi* (berzanji) yang akan mengiringi permainan itu.³

Bagi memastikan usahanya mengembangkan Islam itu berhasil di tempatnya, penduduk yang berminat diajar bermain Kemplingan secara percuma. Namun begitu, mereka dikenakan syarat hadir di rumah kiyai beramai-ramai sebelum masuk waktu Maghrib untuk diajarkan segala rukun Islam dan juga cara-cara menunaikan fardhu ain. Manakala selepas solat Maghrib berjemaah, mereka diajarkan pula membaca al-Quran dan berzanji yang akan mengiringi permainan Kemplingan.⁴

Kemudian setelah permainan ini mula berkembang dalam kalangan masyarakat, Kemplingan seterusnya dimainkan di upacara-upacara ritual seperti menyambut kelahiran, majlis khatam al-Quran, berkhatan, upacara melenggang perut, adat turun tanah dan hari tanggal pusat. Malah kini, ia turut diadakan sempena majlis perarakan pengantin, hari-hari kebesaran dan keramaian.

³Othman bin Ahmad (1990), *Kemplingan*, Bahagian Kebudayaan, Kementerian Kebudayaan dan Pelancongan, h. 2.

⁴*Ibid.*

Pemainnya pula adalah terdiri daripada 10 hingga 23 orang.⁵ Bacaannya diketuai oleh seorang ketua yang juga memainkan peranan sebagai pelagu solo diiringi empat hingga lima orang pembaca lain sebagai suara latarnya. Malah dalam setiap persembahan hampir 18 buah lagu dapat dipersembahkan oleh kumpulan-kumpulan tersebut. Apabila sesebuah lagu atau bab selesai dimainkan, ia akan diselangselikan dengan bacaan berzanji dan akan dimulakan semula apabila bacaan satu bab berzanji tamat.⁶

Pada kebiasaannya, permainan Kemplingan ini dimainkan pada waktu malam dan selalunya akan membawa hingga ke pagi. Namun, ia juga boleh dimainkan atau dipersembahkan pada waktu siang atau malam mengikut kehendak tuan rumah. Mereka akan bermain secara bergilir-gilir dan berjaga dari malam hingga ke pagi atau dipanggil dengan "*lek-lek'an*" dalam bahasa Jawa. Ketika permainan sedang berjalan, biasanya tuan rumah akan menyediakan hidangan kuih-muih dan minuman bagi menghilangkan rasa mengantuk para pemain Kempling. Permainan Kemplingan ini akan ditamatkan dengan selawat ke atas Nabi Muhammad s.a.w.⁷

Kesenian Kemplingan di Negeri Johor

Permainan Kemplingan dipercayai telah dibawa ke daerah Batu Pahat, Johor pada tahun 1924 oleh seorang tukang rumah bernama Wak Taib yang berasal dari Sungai Balik. Kumpulan Kemplingan yang diterajui oleh Wak Taib ini juga dikatakan sebagai kumpulan Kemplingan yang tertua di Negeri Johor iaitu yang dikenali dengan Kumpulan Kempelingan Kampung Parit Simpan, Senggarang, Batu Pahat.⁸

Sejarahnya bermula ketika beliau sedang membuat rumah seorang penduduk kampung Parit Simpan, Senggarang, tergerak di hati beliau untuk mencurahkan ilmu permainan Kemplingan kepada masyarakat di situ. Ekoran sambutan penduduk yang menggalakkan, sebuah kumpulan kesenian Kempling ditubuhkan di Kampung Parit Simpan.

Malah permainan ini kemudiannya diperkembangkan ke tempat-tempat lain. Menurut salah satu sumber, dipercayai Tuan Haji Marhaban Kasto yang dilahirkan pada tahun 1911 di Bukit Tunggul, Singapura, berketurunan Jawa dari Daerah Kendal, Jawa Barat dianggap sebagai orang yang bertanggungjawab memperkembangkan permainan Kemplingan itu pada sekitar tahun 1930.⁹

⁵Kemplingan, <http://kemplingan.blogspot.com/>

⁶Sejarah Muar, <http://sejarahmuar.blogdrive.com/archive/8.html>

⁷*Ibid.*

⁸Kuiz Warisan Johor (31), *Berita Minggu & Yayasan Warisan Johor*, 2000.

⁹Othman bin Ahmad (1990), *Kemplingan*, Bahagian Kebudayaan, Kementerian Kebudayaan dan Pelancongan, h. 3.

Di antara kawasan-kawasan di Negeri Johor yang masih lagi aktif dengan permainan Kempplingan ini ialah di daerah Muar dan Batu Pahat. Di sekitar Ledang khususnya, kawasan-kawasan itu termasuklah di Kampung Parit Kemang, Parit Kassan, Parit Pulai, Parit Gani, Melayu Raya, Parit Satu dan Parit Dua Sagil. Manakala di kawasan Batu Pahat pula antaranya ialah di kawasan Parit Simpan, Senggarang dan Parit Sulong.¹⁰

Lazimnya, masyarakat ini yang dari dahulu tinggal di desa-desa tersebut menggunakan kesenian seumpama ini untuk memupuk semangat kerjasama dan muhibah sambil berbincang mengenai masalah yang dihadapi oleh penduduk kampung masing-masing. Di samping itu, tradisi ini juga turut menjadi medium perpaduan dan ukhuwah di kalangan penduduk kampung.

Keunikan Kesenian Kempplingan

Kesenian dalam Islam atau dalam istilah Arabnya, "*al-Fann*" tidak akan terlepas daripada menekankan keesaan Allah s.w.t. sama ada dari sudut teori dan praktiknya. Malah menurut Syed Qutb, seni sepatutnya menjanjikan pertemuan yang menyempurnakan di antara keindahan dan kebenaran. Keindahan di sini merujuk kepada hakikat alam yang diciptakanNya manakala kebenaran pula adalah merupakan puncak daripada keindahan tersebut. Apabila kesenian dan keindahan telah bergabung, maka terserlahlah hakikat kebenaran. Inilah kekayaan dan kebesaran Allah s.w.t. yang *Maha Seni*.¹¹

Begitu juga keadaannya dengan warisan kesenian Kempplingan. Permainan Kempplingan ini juga mempunyai unsur-unsur keagamaan yang memuji-muji kebesaran Allah s.w.t. dan RasulNya, Nabi Muhammad s.a.w. Ia dapat dilihat pada nazam atau lirik bagi permainan Kempplingan ini yang berpandukan kepada bacaan berzanji atau *rawi*. Malah keseluruhan senikata lagu yang digunakan untuk persembahan Kempplingan ini adalah dalam Bahasa Arab yang juga merupakan lagu-lagu asalnya. Manakala kebanyakan senikata pula dipilih daripada kitab *rawi* (berzanji). Sehingga sekarang ini, fungsi permainan Kempplingan masih lagi kekal dengan soal-soal ketuhanan dan keagamaan iaitu memuji kebesaran Allah s.w.t., Nabi Muhammad s.a.w. dan Islam itu sendiri.¹²

Di samping itu juga, permainan ini memerlukan kombinasi dengan beberapa alat muzik yang lain iaitu sebuah Jidur, empat buah Kemppling dan sebuah gendang. Kesemua alat-alat ini diperbuat daripada kulit kambing manakala baluhnya daripada kayu. Kombinasi keenam-enam alatan Kemppling ini

¹⁰Sinar Harian, (27 Ogos 2010), *Keunikan Kemppling : Kesenian Masyarakat Jawa Sejak Berzaman*, www.sinarharian.com.my/johor.

¹¹Abdul Ghani Samsudin, Ishak Haji Sulaiman dan Engku Ibrahim Ismail (2001), *Seni dalam Islam*, Intel Multimedia and Publication, hl. 1.

¹²Othman bin Ahmad (1990), *Kempplingan*, Bahagian Kebudayaan, Kementerian Kebudayaan dan Pelancongan, h. 18.

akan melahirkan satu bunyian yang indah dan menarik. Ada ketikanya, ia dapat didengar sehingga beberapa kilometer terutama pada waktu malam ketika ia dimainkan.¹³

Lazimnya, sebelum persembahan dimulakan, ketua kumpulan akan menentukan semua alat muzik itu berada di dalam kedudukan yang teratur bertujuan melicinkan sesuatu persembahan di samping mewujudkan kesepaduan bunyi. Suatu permainan Kemplingan yang lengkap adalah terdiri seramai 10 hingga 23 orang di mana pemainnya adalah terdiri daripada 6 orang pemain alat muzik iaitu seorang pemain Jidur, 4 orang pemain Kempling dan seorang pemain gendang. Manakala bakinya merupakan pengiring-pengiring bacaan *rawi* (berzanji).

Secara tepatnya, Kemplingan ini menggunakan enam jenis alat iaitu Kempling 1 (Kempling kecil), Kempling 2 (orang-orang), Kempling 3 dan Kempling 4, gendang (Peningkah) dan Jidor. Dalam persembahan ini, Kempling 1, 2, dan 3 diletak sebaris di sebelah kanan pemain Jidur manakala di sebelah kirinya pula tersusun Kempling 4 dan gendang. Dua kitab atau *rawi* (berzanji) diletakkan di atas rehal. Walaubagaimanapun, kedudukan alat-alat muzik itu boleh diubah-ubah mengikut kehendak ketua kumpulan atau sesuatu majlis yang dijemput.¹⁴

Secara khususnya, berikut adalah huraian mengenai alat-alat muzik yang digunakan dalam permainan Kemplingan ini iaitu¹⁵ :

i) Jidur

Jidur merupakan alat utama dan terbesar yang digunakan di dalam persembahan ini serta merupakan sebuah alat muzik membranofon (jenis leger). Ia dikenali sebagai 'Jidur' berikutan bunyi akhirnya "*dor*" apabila dipukul dan dipalu.¹⁶ Jidur terdiri daripada dua permukaan yang agak besar. Kedua permukaan ini disaluti dengan kulit kambing, besar lilitannya ialah di antara 61cm hingga 91cm. Badan jidur ini pula diperbuat daripada sejenis kayu iaitu kayu selumur. Kulit kambing ini adalah ditegang dan dikuatkan dengan rotan di sekelilingnya.¹⁷

Beberapa tali penegang yang terdapat pada alat ini pula bertujuan untuk menegangkan permukaan gendang ini supaya bunyinya dapat disesuaikan mengikut kehendak pemainnya. Manakala di tengah badan jidur ini terdapat satu lubang kecil yang sengaja ditebuk. Ia dikenali sebagai lubang angin. Tujuannya adalah supaya bunyi gendang tersebut lebih baik mutunya kerana getaran bunyi gendang dari dalam Jidur ini keluar mengikut lubang ini.

¹³ *Ibid.*, h.6.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, h. 11.

¹⁶ *Ibid.*, h. 4.

¹⁷ *Ibid.*, h. 11.

Jidur lazimnya dipalu oleh seorang pemain dengan menggunakan pemukul yang diperbuat daripada rotan yang dibalut dengan kain hitam.

ii) Kempling

Kempling merupakan alat muzik membraphone. Bentuknya adalah hampir sama seperti gendang tetapi mempunyai satu permukaan sahaja yang diperbuat daripada belulang kambing. Ukuran pada permukaannya adalah di antara 15 – 25 sm, manakala panjangnya pula di antara 25 – 30 sm. Badannya yang panjang diperbuat daripada kayu cempedak/nangka. Sedak (rotan) digunakan bagi menegangkan kulit muka Kempling sebelum sebarang persembahan dimulakan.¹⁸

Cara penggunaannya adalah ditekan dengan tangan ataupun ‘penyedak’ di sekeliling antara balut dan belulang di sebelah dalam Kempling. Penggunaan sedak ini adalah bertujuan untuk menegangkan belulang bagi mendapatkan bunyi yang lantang dan padu. Ia juga dimainkan secara dipalu dengan tangan oleh seorang pemain.

iii) Gendang (KemplingBesar)

Alat ini merupakan alat yang terbesar di antara 5 buah alat Kempling. Bentuknya ialah seakan-akan gendang tetapi kecil sedikit serta panjang atau tingginya adalah rendah daripada gendang biasa. Gendang ini mempunyai satu permukaan belulang kambing sahaja dan dimainkan secara dipalu dengan tangan oleh seorang pemain.

Alat gendang dan Jidur menjadi alat yang sangat penting kerana pukulan kedua-dua alat ini menandakan permulaan bawa lagu atau memindahkan rentak lagu apabila syair yang dinyanyikan bertukar kepada *rawi* yang lain. Pukulan alat muzik ini juga mempengaruhi pukulan Kempling yang lain misalnya apabila pukulan gendang dan Jidur bertambah rapat, maka pukulan Kempling 1,2,3 dan 4 akan menjadi bertambah cepat. Begitulah sebaliknya apabila Jidur dan gendang dimainkan secara pukulan jarang, alat-alat Kempling yang lain juga menjadi perlahan.¹⁹

Manakala untuk pukulan Kempling 1 dan 2, serta 3 dan 4, kedua-duanya tidak boleh bertindih. Dengan kata lain, selepas pukulan gendang ia diikuti dengan pukulan Kempling 1 dan 2. Manakala apabila Kempling 1 dipukul sebanyak 2 kali barulah Kempling 2 dipukul dan diikuti dengan Kempling 3 dan 4.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

Sebenarnya untuk mempelajari kesenian kempelingan ini, ia memakan waktu yang agak panjang kerana setiap pemain diperlukan untuk menghayati rentak irama, kaedah menabuh dan cara memasukkan lagu nazam atau bacaan *rawi*. Bahkan seperti halnya dengan bermain kompang, kemasukan nada tingkah yang tidak tepat ke atas jidur atau mana-mana genderang, akan merosakkan irama lagu yang dimainkan. Bagi seseorang ketua kumpulan, peningkahan nada alat-alat permainan inilah yang sangat diperhatikan.²⁰

Mengenai rentak lagu yang dimainkan pula, ia kebiasaannya bergantung kepada panjang sesebuah *rawi* yang dilagukan. Misalnya terdapat 3 rentak lagi di dalam *rawi* yang bermula dengan ayat:

*“Khairuman watial-shara-al mu-shafa-u pil wara’ sehingga Mil-Khaiyabi”*²¹

Tiga rentak lagu itu terdiri daripada Rentak Permulaan, Rentak Turunan dan Rentak Turunan Penghabisan (penutup). Secara jelasnya adalah seperti berikut²² :

- a) Rentak Permulaan yang bermula dengan pukulan gendang, jidur dan diikuti dengan pukulan Kempuling. Permulaannya dari ayat *“Khairuman.....Masrabi”*
- b) Rentak Turunan yang bermula dari ayat *“Khamshapa....Ku luimimwajib”*. Rentak ini menunjukkan pukulan gendang dan kempling agak jarang-jarang dan perlahan.
- c) Rentak Turunan Penghabisan (penutup) yang bermula dari ayat *“Nikmazakal...Khaiyabi”*. Rentak seterusnya akan semakin jarang dengan pukulan gendang dan Kempuling yang semakin menurun.

Manakala bagi sesuatu lagu yang dimainkan dalam permainan Kempulingan ini, ia biasanya dibawa secara beramai-ramai. Lagu-lagu yang dibawa juga biasanya agak kuat dan nyaring untuk mengelakkan daripada ditenggelami oleh bunyi pukulan Kempuling itu. Tema yang dibawa pula bergantung kepada tujuan sesuatu majlis itu diadakan.

Malah sepertimana yang telah dinyatakan sebelum ini, setiap kumpulan Kempulingan lazimnya mempunyai sekurang-kurangnya 18 buah lagu (*rawi*). Lagu-lagu ini akan dinyanyikan secara bergilir-gilir mengikut kehendak ketua kumpulan. Senikatanya dalam bahasa Arab adalah diambil dari kitab berzanji. Setiap lagu biasanya akan dimulakan dengan al-fatihah dan selawat ke atas junjungan besar Nabi Muhammad s.a.w. Bahkan kebiasaannya ketua kumpulan turut memainkan

²⁰ Sejarah Muar, <http://sejarahmuar.blogdrive.com/archive/8.html>

²¹ Othman bin Ahmad (1990), *op. cit.*, h. 17.

²² *Ibid.*

peranan sebagai 'suara solo' manakala enam orang pemain muzik dan 5 orang menjadi pengiring suara latar.

Lagu-lagu yang disyairkan di dalam permainan ini juga bukan direka dengan sengaja oleh para pemain, tetapi sebaliknya ia terdapat dalam kitab (*Marhaban* dan *Nasyid*). Di antara ayat-ayat yang dijadikan lagu di dalam permainan ini adalah seperti berikut :

Khairuman watial-Shara-al mu-Shafa-fil wara
Man-bihi-hul-lat-uswatul-li-abdin muz-nibi
Ma-lahu min mus-bihin-fa-za-um-matuhu-bihi
Man-yamut-fi hub-bihi-na-la-kulul
Mat-labi ana naftu-num bihi-ta-mium fi kurbihi
Rabbi aj-jil-li bihi la-al yas pu mas-ra-bi

Dari sudut tempoh masa pula, permainan ini dikatakan memakan masa di antara 30 minit hingga 2 jam lamanya, bergantung kepada lagu-lagu yang dimainkan. Persembahannya juga tidak memerlukan sebuah tempat yang khusus dan bersesuaian di mana sahaja. Sama ada di atas pentas, tanah lapang, majlis perarakan, ruang rumah/dewan, dan sebagainya yang boleh menempatkan seramai 10 hingga 23 orang pemain.²³

Akhir sekali, dari segi pakaian, setiap ahli kumpulan yang terdiri daripada kaum lelaki itu biasanya memakai baju Melayu dan dilengkapi dengan songkok dan sampin/songket bersesuaian dengan majlis yang diadakan. Manakala warna pakaian pula adalah bergantung kepada kumpulan masing-masing.²⁴

Usaha Memartabatkan Warisan Kemplingan

Malaysia sebagai sebuah negara yang mempunyai masyarakat majmuk turut mewarisi pelbagai kebudayaan yang mewakili bangsanya. Setiap kaum mempunyai waikan kesenian masing-masing yang perlu dipelihara dan dijaga. Ini termasuklah kesenian masyarakat Jawa yang mana juga merupakan bangsa majoriti dalam masyarakat Melayu di Malaysia. Antara warisan-warisan tradisi itu ialah permainan kuda kepang, wayang kulit, ketoprak, barongan, pencak silat dan Kempling yang hampir dilupakan oleh generasi baru kerana kurangnya usaha-usaha untuk memelihara warisan kesiaan tersebut.

Kesenian kemplingan ini juga akan hilang bersama pembangunan arus pemodenan jika kita tidak mengambil langkah pemuliharaan ke atasnya. Kesenian ini perlu diwariskan daripada satu generasi kepada satu generasi agar ia tidak luput dan dilupakakan. Oleh itu antara usaha-usaha yang telah diambil adalah menubuhkan persatuan-persatuan atau perkumpulan khas bagi memartabatkan

²³ *Ibid.*, h. 9.

²⁴ *Ibid.*, h. 10.

permainan tersebut dalam kalangan masyarakat setempat. Antara kumpulan yang dapat dilihat kini adalah seperti Perkumpulan Kempling Parit Kassan bertempat di Kampung Parit Kassan, Bukit Gambir²⁵, dan Kumpulan Kemplingan Parit Sulong, Batu Pahat²⁶. Kemplingan ini secara majoritinya adalah terdiri daripada masyarakat Jawa Johor yang telah lama ditubuhkan bagi menjamin warisan ini sentiasa diwarisi kepada generasi muda.

Bagi seorang ketua kumpulan, beliau sangat prihatin terhadap peningkatan nada alat-alat permainan kemplingan. Untuk memastikan segala aktiviti berjalan lancar dan bergerak aktif mereka telah menubuhkan organisasi yang terdiri daripada pengerusi kumpulan, bendahari, setiausaha dan ahli jawatankuasa kumpulan. Begitu juga bagi mempelbagaikan aktiviti, mereka telah membuat agenda-agenda tersendiri yang boleh didapati di dalam laman-laman web yang mereka tubuhkan bagi meningkatkan kepelbagaian dalam setiap persembahan mereka.

Di samping itu juga, atas dasar kesedaran untuk mengkomersilkan warisan Kemplingan kepada umum, mereka juga telah membuat satu blog rasmi yang memaparkan segala aktiviti dan kegiatan kumpulan kemplingan tersebut. Sebagai contohnya, Blog "*Perkumpulan Kemplingan Parit Kassan*" yang telah dilancarkan pada 5 Jun 2008²⁷. Blog ini telah memuatkan segala infomasi dan kegiatan kesenian Kemplingan sebagai salah satu warisan yang masih kekal di Kampung Parit Kassan, Bukit Gambir di daerah Ledang.

Tambahan pula, usaha-usaha yang dilakukan oleh mereka telah mula mendapat perhatian daripada pelbagai pihak. Ini termasuklah di kalangan para pelajar di beberapa buah institusi pengajian tinggi yang mula mengkaji dan membuat lawatan bagi melihat aktiviti yang dimainkan oleh kumpulan-kumpulan tersebut. Di antaranya ialah pelajar-pelajar di Universiti Multimedia Melaka (MMU) dan lain-lain lagi.²⁸ Bahkan baru-baru ini, Menteri Besar Johor, Datuk Abdul Ghani Othman telah memberikan suatu peruntukan kepada kumpulan Kemplingan tersebut bagi menjayakan lagi aktiviti-aktiviti yang dipercayai dapat mengekalkan warisan tradisi masyarakat Jawa ini.²⁹

Begitu juga di atas kesedaran pihak-pihak tertentu, terdapat pihak-pihak media dan stesen-stesen televisyen tertentu yang telah menyambut baik usaha kumpulan-kumpulan tersebut seperti Sinar Harian dan stesen RTM, TV1. Di sini, selain memaparkan warisan tersebut di dada-dada akhbar, mereka juga telah menjemput Kumpulan Kemplingan Parit Kassan untuk membuat penggambaran

²⁵Hai Rozzaman Jalal, *Kempling: Satu Kesenian Jawa di Johor*, <http://kemplingan.blogspot.com/>

²⁶Kuiz Warisan Johor (32), *Berita Minggu & Yayasan Warisan Johor*, 2000.

²⁷Kemplingan, <http://kemplingan.blogspot.com/>

²⁸Sinar Harian, (27 Ogos 2010), *Keunikan Kempling: Kesenian Masyarakat Jawa Sejak Berzaman*, www.sinarharian.com.my/johor.

²⁹*Ibid.*

seperti dalam program '*Rentak Dan Gerak*', iaitu sebuah rancangan khusus yang memaparkan tentang warisan kesenian Malaysia. Program atau rancangan ini telah mula disiarkan di TV1 mulai bulan Mei 2009 tahun lalu dan episod yang memaparkan kesenian Kemplingan telah disiarkan pada bulan Ogos tahun lalu. Tambahan lagi Kumpulan Kempling Parit Kassan, Muar juga turut muncul dalam *Rancangan Perspektif ASEAN*, program *Khazanah Irama* di TV1 pada 3 Julai 2002 dan juga beberapa program televisyen yang lain.³⁰

Selain itu, penubuhan kumpulan Kemplingan ini juga turut memberi perkhidmatan kepada orang awam untuk mengadakan persembahan di majlis keramaian seperti majlis perkahwinan, berkhatan dan persembahan untuk majlis-majlis perasmian sebagainya. Manakala kadar sewa yang diambil oleh kumpulan Kemplingan ini pula bergantung pada jarak tempat persembahan.

Sebagai contoh, antara majlis-majlis besar yang pernah disertai oleh Kumpulan Kemplingan Parit Kassan³¹ ialah;

1. Rumah Terbuka Malaysia Aidilfitri 2001 di Dataran Bandaraya Johor Bahru, anjuran Kementerian Kebudayaan, Kesenian, dan Pelancongan Malaysia dan Kerajaan Negeri Johor.
2. Mengadakan persembahan sempena sambutan Hari Raya di rumah terbuka Menteri Besar Johor.
3. Mengadakan persembahan di Majlis Pertandingan Kompang Kreatif sempena program Mesra bersama Radio Malaysia Johor.

Malah suatu ketika dahulu juga, Pertubuhan Kumpulan Kempling Parit Simpan, Senggarang pada tahun 1986 pernah dijemput untuk membuat persembahan sehingga ke Perancis, Itali dan Belanda.³² Oleh yang demikian, tidak dinafikan dengan penubuhan kumpulan Kemplingan seperti ini dapat membantu memartabatkan warisan seni masyarakat Jawa Johor yang semakin pupus ditelan zaman moden dan teknologi, di samping dapat memupuk generasi masa kini mengetahui dengan lebih mendalam tentang kesenian Kemplingan.

Akhir sekali, pada 24 Julai hingga 2 Ogos 2010 kumpulan ini telah menerima surat penghargaan daripada Kraftangan Malaysia atas sumbangan VCD Kemplingan untuk Promosi Kerja Kahwin 2010 di Muzium Kraf Kuala Lumpur.³³ Usaha pemeliharaan ini diteruskan lagi apabila kumpulan ini mula terlibat dalam menjalankan projek Pemuliharaan Kesenian Kemplingan Johor.

Penutup

³⁰ Sejarah Muar, <http://sejarahmuar.blogdrive.com/archive/8.html>.

³¹ Kemplingan, <http://kemplingan.blogspot.com/>

³² Kuiz Warisan Johor (31), *Berita Minggu & Yayasan Warisan Johor*, 2000.

³³ Kemplingan, *op. cit.*

Maka dilihat daripada usaha-usaha tersebut, secara kesimpulannya dapat dikatakan bahawa usaha yang dilakukan oleh pertubuhan atau kumpulan-kumpulan yang diwujudkan ini adalah begitu serius dalam memartabatkan warisan kesenian masyarakat Jawa Johor khususnya bagi kesenian Kemplingan. Manakala kesedaran yang dimainkan oleh pihak-pihak tertentu di Malaysia pula dalam mengekalkan dan memelihara warisan tradisi ini didapati amat menggalakkan. Walaubagaimanapun, usaha ini masih lagi perlu diteliti semula dan diperkembangkan terutamanya dalam memperkenalkan dan menarik minat para remaja serta kanak-kanak terhadap permainan tersebut. Ini kerana berdasarkan fenomena yang berlaku sekarang iaitu banyak kes-kes salah laku dan juvana adalah melibatkan golongan remaja kini yang semakin lari daripada tradisi ketimuran yang dipenuhi oleh adab-adab kesopanan dan budi bahasa yang tinggi. Oleh yang demikian, usaha-usaha seperti memartabatkan kesenian silam ini yang sememangnya mempunyai unsur-unsur ketuhanan yang tinggi perlu diambil perhatian dan perlu dijadikan teladan bagi melahirkan aktiviti-aktiviti kesenian moden agar mereka tidak terlalu terpengaruh dengan budaya hedonisme yang melalaikan dan menyesatkan. Hal ini samalah halnya dengan pepatah, "*sambil menyelam minum air*", iaitu di samping memartabatkan kesenian warisan, pihak-pihak tertentu juga boleh menggunakan idea tersebut dalam mempelbagaikan atau memberi nafas baru kepada kesenian silam supaya dapat menarik perhatian generasi muda yang semakin leka dengan arus zaman teknologi ini.

Bibliografi

Ayuni Amir (2005), *Alatan Muzik Tradisional Melayu*, Kuala Lumpur : Pustaka Cahaya Intelek

Kemplingan, <http://kemplingan.blogspot.com/>

Othman bin Ahmad (1990), *Kemplingan*, Bahagian Kebudayaan, Kementerian Kebudayaan dan Pelancongan

Sejarah Muar, <http://sejarahmuar.blogdrive.com/archive/8.html>

Othman bin Ahmad (1990), *Kemplingan*, Bahagian Kebudayaan, Kementerian Kebudayaan dan Pelancongan

Kuiz Warisan Johor (31), *Berita Minggu & Yayasan Warisan Johor*, 2000.

Sinar Harian, (27 Ogos 2010), *Keunikan Kempling : Kesenian Masyarakat Jawa Sejak Berzaman*, www.sinarharian.com.my/johor.

Othman bin Ahmad (1990), *Kemplingan*, Bahagian Kebudayaan, Kementerian Kebudayaan dan Pelancongan

Abdul Ghani Samsudin, Ishak Haji Sulaiman dan Engku Ibrahim Ismail (2001), *Seni dalam Islam*, Intel Multimedia and Publication.

Hai Rozzaman Jalal, *Kempling : Satu Kesenian Jawa di Johor*,
<http://kemplingan.blogspot.com/>

Kuiz Warisan Johor (32), *Berita Minggu & Yayasan Warisan Johor*, 2000.

Rozzaman Jalal, *Akhbar TRAS*, Jumaat : 28 Jun 1996.

Sinar Harian, (27 Ogos 2010), *Keunikan Kempling : Kesenian Masyarakat Jawa Sejak Berzaman*, www.sinarharian.com.my/johor.

Wacana Sastera Islam Di Malaysia Dan Indonesia: Mengisi Wacana Sastera Pasca Kolonial

*Mohd Faizal Bin Musa**

Abstrak

Penjajahan Barat di negara-negara Muslim telah mengakibatkan marginalisasi sastera Islam untuk satu tempoh. Pada tahun 70-an, kesusasteraan Islam menjadi fenomena di Indonesia dan Malaysia. Fenomena ini boleh ditelusuri dengan melihat wacana sastera Islam dan produk sastera. Sejak fenomena tersebut Sastera Islam dianggap sebagai alat untuk melawan ideologi Barat. Di Indonesia, idea 'Sastera Profetik' atau 'Sastera Sufi' dikemukakan sejajar dengan gagasan 'Sastera Transendental' yang dicetuskan oleh Kuntowijoyo. Falsafah teras di sebalik 'Sastera Transendental' ini adalah ajaran-ajaran tasawuf dan mistisisme. Bersama dengan Islam Kejawen, 'Sastera Transendental' menekankan pengalaman spiritual dan usaha manusia untuk mencari cinta Allah. Ia juga menekankan unsur tradisional seperti kembali ke 'akar budaya tempatan', termasuk Islam Kejawen, sebagai sumber respon melawan wacana sastera pasca-kolonial. Sebagai perbandingan, di Malaysia, Persuratan Baru dipelopori oleh Mohd Affandi Hassan. Istilah dan konsep sastera Islam (Persuratan) dibezakan dengan menolak istilah sastera diperkenalkan oleh Barat. Menurut Persuratan Baru, istilah sastera dan konsepnya selama ini yang menjadi rujukan Barat mesti digantikan dengan istilah dan konsep sastera Islam yang sebenar. Menurut Mohd Affandi Hassan, dalam sastera Islam ciri ilmu ditekankan seraya menolak aspek tahyul dan imaginasi dalam karya sastera. Menurut Persuratan Baru lagi keindahan sebenar dalam karya sastera terletak pada 'kombinasi estetika dan intelek'. Persuratan Baru juga menolak kebebasan mutlak bagi penulis di mana kreativiti bukan ukuran kebebasan. Sebagai respon awal, makalah ini menyoroti beberapa aspek dari kedua-dua wacana dan bagaimana hal itu disajikan sebagai respon terhadap wacana Barat. Kedua-dua wacana sastera dari Malaysia dan Indonesia ini jelas berusaha mengisi 'sastera Islam' dengan ciri-ciri khas bagi menjawab wacana pasca-kolonial dengan cara yang lebih bermakna.

Kata Kunci: *Sastera Islam, Sastra Transendental, Persuratan Baru, Islam Kejawen, Sastera Pasca Kolonial.*

* Pensyarah di Institut Alam Dan Tamadun Melayu (Atma), Universiti Kebangsaan Malaysia.

Islamic Literature Discourse In Malaysia And Indonesia: Succeeding Post Colonial Discourse

Abstract

The western colonization in Muslim countries has resulted in marginalization of Islamic literature for a periode of time. In the 70's, the Islamic literature became a phenomenon in Indonesia and Malaysia. The phenomenon can be traced by looking at the Islamic discourses and literary products. Since then, Islamic literature are perceived as a tool to fight the ideology of the West. In Indonesia, the idea of 'Prophetic Literature' (sastra profetik) or 'Sufistic Literature' (sastra sufi) are kept abreast with the idea of 'Transcendental Literature', which was founded by Kuntowijoyo. The core philosophies behind 'Transcendental Literature' are the teachings of Sufism and mysticism. Together with Islam Kejawen (Javanese Sufism) as background, 'Transcendental Literature' emphasizes the spiritual experience and effort by human to seek for the love of God. It's also emphasizes on the traditional elements such as the return to the 'roots of local culture', including Islam Kejawen (Javanese Sufism) as a source to counter-response the post-colonial literary discourse. As a comparison, in Malaysia, Persuratan Baru (Genuine Literature) pioneered by Mohd Affandi Hassan differentiated the term and concept of literature introduced by the West. By retrieving 'sastera' (literature) to Persuratan (Genuine Literature), Mohd Affandi Hassan ambitious venture was to liberate Muslims authors from Western colonization. According to Persuratan Baru (Genuine Literature), literary terms and concepts that make the foundation of Western fictions are to be reverted with the term and concept of genuine Islamic literature. Thus, the genuine Islamic literature features ilm or knowledge hence extruding aspects of superstition and imagination in literary works. According to the Persuratan Baru (Genuine Literature), the real beauty in literary works lies between 'combination of aesthetic and intellect'. Persuratan Baru (Genuine Literature) also rejected absolute freedom for the authors in which creativity is not a measure of freedom. As an initial response, this paper is highlighting some aspects of these two discourses and how it was presented as a response to the Western discourse. Both literary discourses from Malaysia and Indonesia are clearly trying to provide the 'Islamic literature' with the distinctive features in order to fill in the post-colonial discourse in a more meaningful ways.

Keywords: *Islamic Literature, Transcendental Literature, Genuine Literature, Javanese Sufism, Post Colonial Literature.*

Mukadimah

Selepas kepesatan perkembangan kesusasteraan bandingan di Amerika Syarikat, disiplin tersebut mengalami kemerosotan khususnya pada tahun-tahun 70an. Mohd Salleh Yaapar menjelaskan kajian sastera bandingan telah dicabar oleh tiga perkara besar yang menyebabkan sastera bandingan di Barat 'kelihatan bercelaru'¹. Pertamanya, kemunculan atau kebangkitan apa yang dinamai sebagai 'emergent literatures' di mana genre sastera yang sebelum ini diketepikan mulai diberi perhatian. Ini menyebabkan sarjana dalam disiplin sastera bandingan tidak lagi melakukan perbandingan dengan ukuran barat semata-mata. Wlad Godzich seorang profesor sastera bandingan di Universiti Montreal menyarankan disiplin sastera bandingan meninjau 'emergent literature' dengan tujuan untuk 'menyegarkan semula disiplin sastera bandingan'.² Godzich seterusnya menjelaskan 'emergent literature' adalah 'sastera yang terkeluar dari sorot hegemonik (berkuasa berpengaruh) yang selama ini dominan dalam disiplin ini'. Oleh itu 'emergent literature' yang termasuk juga sastera minoriti 'African American', karya sastera yang dihasilkan oleh pengarang wanita, sastera gay dan lesbian, termasuklah sastera di luar lingkungan Barat iaitu dari Afrika, Asia, Amerika Latin dan Caribbean mulai mendapat perhatian yang besar. Pandangan Godzich tersebut diturunkan di bawah ini sebagai bukti:

Emergent literatures are not to be understood then as literatures that are in a state of development that is somehow inferior to that of fully developed, or emerged literatures – our own disciplinary version of underdevelopment or developing literatures, if you wish, with attendant Third Worldist ideologies-but rather those literatures that cannot be readily comprehended within the hegemonic view of literature that has been dominant in our discipline. In this view, emergent literatures will include writings by racial and ethnic minorities in countries such as the United States; literature by women in, let us say, Italy, France or Australia, as well as much of the new writing from Africa, Asia and Latin America, including the Caribbean. Emergent literatures represent a different conception of field and of object than that represented by the often used expression 'emerging literatures'³.

Keduanya, sastera bandingan mulai disambut dengan baik oleh sarjana sastera di Asia. Mohd Salleh menjelaskan sarjana dari China misalnya mulai mencabar kesusasteraan bandingan kerana 'skema penilaian selama ini ialah skema barat'. Ketiganya, menurut Mohd Salleh lagi kemerosotan sastera bandingan di Amerika berlaku kerana keghairahan terhadap teori di Barat. Keghairahan yang dimaksudkan ialah sambutan yang lebih besar terhadap teori sastera, linguistik, sejarah, falsafah, psikologi, sosiologi, dan agama yang mana dilihat di Perancis

¹ Mohd Salleh Yappar (1994), "Dari Kesatuan ke Kepelbagaian: Arah Perkembangan Disiplin Kesusasteraan Bandingan Masa Kini", Syed Jaafar Husin (peny.), *Pengantar Kesusasteraan Bandingan*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 3-8.

² Godzich Wlad (1995), "Emergent Literature and Comparative Literature", Charles Bernheimer (penys.) *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore dan London: The Johns Hopkins University Press, h. 35.

³ *Ibid.*

sebagai 'les sciences humaines'. Wacana mengenai dekonstruksi yang dipelopori oleh Jacques Derrida misalnya lebih diberi perhatian berbanding sastera bandingan. Lapangan baharu ini menyebabkan perbandingan memerlukan penguasaan teori selain penguasaan bahasa asing. Secara tidak langsung ini mengakibatkan sarjana sastera bandingan menghabiskan masa untuk memahami pelbagai teori sehingga kerja-kerja perbandingan yang sebenar ditinggalkan.

Dalam masa yang sama kebangkitan kajian sastera pasca kolonial di Timur (yang kebanyakan wilayahnya dijajah oleh Barat) telah menjadikan kesusasteraan bandingan sebagai satu alat untuk menilai kembali kedudukan sastera kebangsaan. Kayu ukur Barat tidak lagi digunakan dalam sastera bandingan malah pada beberapa ketika sastera bandingan dijadikan 'penafsir' untuk sastera kebangsaan seperti mana yang berlaku di India. Hal ini misalnya diakui oleh Ganesh Devy dalam esainya '*Comparative Literature: Indian Dimensions*'⁴.

Tiga cabaran besar sastera bandingan di Barat tersebut sekiranya dihubungkan dengan kemunculan semula sastera Islam di Nusantara tidaklah sederhana. Ini kerana sastera Islam boleh disorot sebagai satu manifestasi *emergent literature* dan kebangkitan semula sastera kebangsaan yang lebih berciri tempatan. Genre sastera Islam telah lama wujud sejajar dengan kemunculan Islam itu sendiri. Namun begitu, disebabkan penjajahan Barat terhadap negara-negara Timur termasuk negara umat Islam, sastera Islam telah terabai. Sebagai satu kes yang tersendiri, sastera Islam kembali menjadi fenomena dalam kalangan umat Islam. Sastera Islam dilihat sebagai alat yang dapat menjadi perlawanan kepada ideologi Barat. Keadaan ini dapat diperhatikan antaranya, di Indonesia dan Malaysia di mana gagasan sastera Islam dijelmakan semula sebagai satu kutub alternatif kepada mazhab sastera dari Barat. Sebagai satu tanggapan awal, dua gagasan akan dibandingkan iaitu gagasan sastera transendental di Indonesia dan gagasan persuratan baru di Malaysia. Oleh kerana itu, sebagai satu sorotan awal, makalah hanya akan menyentuh beberapa aspek gagasan yang dikemukakan sebagai wacana balas kepada Barat. Ini dengan sendirinya akan menunjukkan keinginan dalam kalangan pengarang dan sarjana yang ada di Malaysia dan Indonesia untuk menyediakan sastera Islam sebagai muatan wacana pasca kolonial yang bermakna.

Sastera Transendental Di Indonesia

Di Indonesia, usaha untuk mengisi dunia sastera selepas pulangnya kuasa penjajah dengan wacana sastera Islam terlihat menerusi penggagasan wacana Sastera Transendental. Wacana Sastera Transendental yang dikemukakan oleh Kuntowijoyo telah mendapat sambutan hangat dalam kalangan ramai penulis sastera yang penting di Indonesia sejak pertama kali diketengahkan dalam satu majlis 'Temu Sastra' pada 6 hingga 8 Disember 1982. Salah seorang penulis dan sarjana Indonesia yang menyambutnya dengan baik ialah penyair Abdul Hadi W.M. Malah Abdul Hadi dijadikan contoh oleh Kuntowijoyo sebagai penyair yang menulis karya-

⁴ Susan Bassnett (1994), *Pengenalan Kritis Kesusasteraan Bandingan*, Shamsuddin Jaafar (terj.), Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 8.

karya 'sastera transendental'. Abdul Hadi W.M bagaimanapun adalah tokoh yang sering dikaitkan dengan gagasan 'Sastera Profetik' dan 'Sastera Tasawuf'. Dalam masa yang sama Abdul Hadi sendiri turut menggunakan istilah 'transendental'. Oleh kerana tidak ada sebarang bantahan ditemui daripada Abdul Hadi yang menjarakkan diri dari gagasan 'Sastera Transendental' dapatlah dikatakan beliau menyetujui diri beliau dikelompokkan sebagai penulis 'Sastera Transendental'. Ini juga dapat dijadikan hujah bahawa 'Sastera Profetik' yang sinonim dengan Abdul Hadi tidak mempunyai perbezaan dasar dengan gagasan 'Sastera Transendental'.

Selaku pencetus gagasan 'Sastera Transendental', Kuntowijoyo menyarankan penyelesaian 'spiritual' untuk membebaskan manusia moden dari pelbagai kepincangan dan masalah moral. Ini bermakna beliau menyarankan pengalaman kerohanian sebagai 'jalan keluar' manusia dari 'cengkaman dunia yang mengagungkan kebendaan dan teknologi'. Menurut Abdul Hadi W.M, pandangan Kuntowijoyo ini selari dengan pandangan Syed Hossein Nasr yang mencadangkan tasawuf sebagai alternatif pembebasan manusia setelah manusia moden kehilangan visi keilahan dan kekosongan spiritual⁵. Inilah titik pertemuan asasi antara gagasan 'Sastera Transendental' oleh Kuntowijoyo dan 'Sastera Profetik' oleh Abdul Hadi W.M.

Seperti yang telah dijelaskan tadi 'Sastera Transendental' menyarankan pengisian tasawuf sebagai jawapan kepada kepincangan moral dan masalah manusia moden. Dalam konteks Indonesia, khususnya Jawa, pengisian tasawuf yang dimaksudkan dalam 'Sastera Transendental' sangat berhubungan dengan ajaran kejawen. Untuk memahami apakah yang dimaksudkan dengan ajaran kejawen, perlu dijelaskan di sini bahawa penyebaran Islam ke seluruh dunia setelah kewafatan Rasulullah saw telah menjalani dua bentuk iaitu pendekatan non kompromi dan kompromi. Pendekatan secara non kompromi telah dilalui oleh kebanyakan wilayah di rantau Timur Tengah. Dakwah Islamiyyah atau penyebaran Islam telah berdepan dengan satu garis pemisah yang jelas dan tegas. Garis pemisahan yang dimaksudkan ialah pemisahan antara unsur jahiliyah (pra Islam) dan Islam tanpa sebarang kompromi. Ini bermakna tidak ada tolak ansur di dalam mengembangkan Islam, khususnya yang melibatkan adat yang bertentangan akidah Islam dan kepercayaan lama. Adat-adat jahiliyah yang bertentangan dengan Islam diketepikan dan dihapuskan. Istilah dan konsep iman, musyrik dan kufur telah digunakan dalam menyebar Islam. Pendekatan kedua, iaitu secara berkompromi pula telah digunakan untuk penyebaran Islam di Afrika, Asia Tengah dan rantau Nusantara. Pendekatan berkompromi ini bermaksud ajaran Islam telah 'ditemukan' atau 'dipadukan' dengan ajaran atau tradisi budaya yang berlainan, bahkan kadang kala kelihatan bertentangan dengan jati diri Islam. Untuk memudahkan penerimaan Islam dalam kalangan masyarakat rantau tersebut, adat dan budaya pra-Islam tidak ditolak sepenuhnya. Malah adat serta budaya pra Islam tersebut diamalkan serentak. Pembauran dan tolak ansur ini melahirkan satu acuan yang 'bersifat sinkretis'.

⁵ Abdul Hadi W.M (1992), "Kembali ke Akar Tradisi Sastra Transendental dan Kecenderungan Sufistik Kepengarangan di Indonesia", *Jurnal Ulumul Quran*, Vol II, No. 3, h. 13.

Menurut sarjana yang banyak mengkaji persoalan kejawen, iaitu Profesor Simuh, pendekatan tasawuf di dalam penyebaran Islam di rantau Nusantara telah melahirkan 'satu campuran ajaran Islam yang unik'. Beliau menambah 'Islam sufi' yang dikembangkan di Nusantara adalah "satu produk kompromi Islam dan mistik (kehidupan kasyaf)", justeru menurut beliau Islam hadir dengan kesediaan untuk "berkompromi dengan tradisi sosial budaya setempat"⁶.

Sesudah kemerdekaan Indonesia kumpulan tarekat di Jawa menyedari budaya Barat yang masuk sepanjang penjajahan Belanda telah merosakkan nilai-nilai kerohanian. Pengikut atau pencinta mistik Jawa (penganut aliran kejawen) turut mempercayai aspek kerohanian kebudayaan Jawa boleh dipugar semula untuk menolak aspek negatif kebudayaan Barat yang berbumbukan kebendaan dan sekularisme⁷. Ini bermakna selain ajaran tasawuf, ajaran kejawen turut dijadikan pedoman atau 'satu terapi' kepada kehidupan dunia.

Terapi menerusi ajaran kejawen ini muncul dengan meluasnya dalam tahun 70an dan sering dikaitkan dengan 'angkatan penyair 70an' atau turut dikenali sebagai 'angkatan transendental'. Kumpulan sasterawan transendental ini dapat dikesani menerusi dua perkara.

Pertama, kecenderungan mereka menggunakan simbol dalam karya tidak dianggap sebagai satu yang ketinggalan zaman, sebaliknya dilihat sebagai satu usaha untuk 'kembali ke akar tradisi'⁸. Penyair daripada angkatan yang sama, Sutardji Calzoum Bachri misalnya menyatakan usaha untuk 'kembali ke akar tradisi budaya' ini merupakan satu perbezaan besar antara angkatan 70 dengan angkatan yang sebelumnya⁹. 'Kembali ke akar tradisi' atau 'peminjaman tradisi' yang dimaksudkan oleh Sutardji ialah apabila tradisi dijadikan sebagai sumber ilham dan titik tolak penciptaan karya kreatif.

Terdapat tiga kaedah yang digunakan oleh pengarang untuk 'kembali ke akar tradisi' ini. Kaedah pertama ialah dengan mengambil budaya tradisi sebagai keperluan untuk bereksperimen dalam berkarya. Kaedah kedua pula ialah dengan mengangkat kesusasteraan etnik dan kedaerahan (contohnya kesusasteraan Jawa, Bali, Sunda dan Sasak) di mana ciri-ciri khas kesusasteraan etnik dan kedaerahan ini dibawa masuk ke dalam kesusasteraan induk iaitu kesusasteraan Indonesia. Kaedah ketiga pula mengambil tradisi spiritual dari agama besar termasuk Islam untuk diterapkan dalam karya. Kaedah ini kadang kala diterapkan dalam karya secara bertindanan. Karya Kuntowijoyo dan Danarto, sebagai contoh, digubah dengan kaedah kedua dan ketiga secara serentak, iaitu latar budaya Jawa

⁶ Simuh (1995), *Sufisme Jawa Transformasi Tasawuf Islam Ke Mistik Jawa*, Jogjakarta: Yayasan Bentang Budaya, hlm: 6-16. Juga lihat Muhsin Labib (2004), *Mengurai Tasawuf Irfan Dan Kebatinan*, Jakarta: Penerbit Lentera, h. 155-163.

⁷ *Ibid*, h. 64.

⁸ Abdul Hadi W.M (2000), "Angkatan 70 Dalam Sastra Indonesia", Kratz, E Ulrich, (penys.), *Sumber Terpilih Sejarah Sastra Indonesia Abad XX*, Jakarta: Gramedia, h. 803.

⁹ Abdul Hadi W.M (1999), *Kembali Ke Akar Kembali Ke Sumber: Esei-Esei Sastra Profetik Dan Sufistik*, Jakarta: Pustaka Firdaus, h. 4.

dipadukan dengan ajaran spiritual Islam. Malah tradisi kejawan telah turut dijadikan sumber karya¹⁰.

Sekadar satu ulangan, perkara yang kedua pada angkatan transendental ini ialah kecenderungan mereka terhadap ajaran sufi atau tasawuf di mana nilai spiritualisme dapat dikesani dengan mudah dalam karya mereka. Abdul Hadi W.M misalnya, memasukkan karya-karya Danarto, Kuntowijoyo dan Sutardji Calzoum Bachari dalam kelompok 70an ini. Fenomena yang disebut sebagai 'religus', 'sufistik' dan 'spiritualistik' ini dikatakan turut diekori oleh penulis awal 80 an seperti Afrizal Malna, Hamid Jabbar, Kriapur, D. Zawawi Imron, Emha Ainun Nadjib, Linus Suryadi AG dan Heru Emka¹¹.

Adalah jelas sekali, usaha menggagaskan sastera transendental sebagai sebahagian dari wacana induk sastera Islam adalah bertujuan untuk mengisi kekosongan wacana sastera pasca kolonial. Gejala yang serupa dapat dikesani di Malaysia, di mana gagasan sastera Islam turut dikemukakan sebagai kutub pemikiran yang bertentangan dengan kutub pemikiran sastera menurut fahaman Barat.

Gagasan Persuratan Baru

Di Malaysia, tasawuf dan sufisme turut diperhatikan sebagai alternatif setelah kepulangan penjajah. Karya-karya sufisme dari dunia Melayu kembali ditekuni. Menurut Syed Muhammad Naguib al Attas, kemunculan karya sufi klasik di dunia Melayu telah membawa satu revolusi intelektual yang mengkagumkan. Pandangan ini turut menjadi salah satu perkara pokok yang ditekankan oleh Mohd Affandi Hassan dalam wacana persuratan barunya. Persuratan Baru digagaskan oleh Affandi setelah konsep sastera Islam yang dikemukakan oleh Shahnnon Ahmad menjadi pemangkin kepada perbincangan terbuka dan meluas mengenai sastera Islam. Gagasan sastera Islam dan perbahasannya hanya bermula di Malaysia setelah Shahnnon Ahmad menulis artikel pendeknya yang berjudul 'Sastera Islam'¹². Seperti yang telah dinyatakan, artikel tersebut telah menimbulkan impak dan perbincangan yang besar, dan wacana sastera Islam mulai mendapat tempat di dalam kesusasteraan Melayu secara meluas:

*This article unleashed a flood of writings which developed into a sustained debate unprecedented in the history of modern Malay literature*¹³.

¹⁰ *Ibid*, h. 5-19. Rujukan yang baik untuk subjek ini ialah tulisan-tulisan orientalis A. Teeuw. Beliau malah menyatakan pembaca Indonesia bukan Jawa sendiri sukar untuk memahami karya Danarto. Lihat A. Teeuw (1982), *Khazanah Sastra Indonesia*, Jakarta: Balai Pustaka dan lebih lanjut dalam A. Teeuw (1994), *Indonesia: Antara Kelisanan Dan Keberaksaraan*, Jakarta: Pustaka Jaya, h. 192-223.

¹¹ Abdul Hadi W.M (2000), "Angkatan 70 Dalam Sastra Indonesia", h. 804-805.

¹² Shahnnon Ahmad (1977), "Sastera Islam", *Dewan Bahasa*, Julai, h. 426-427.

¹³ Ungku Maimunah Mohd Tahir (1989), "Sastera Islam: Malaysia's Literary Phenomenon Of The 1970s And 1980s", *The Muslim World*, Julai-Oktobor, h. 232-233.

Pandangan dan pendapat Shahnnon Ahmad dalam pembentukan gagasan sastera Islam di Malaysia memiliki impak tersendiri. Misalnya Dewan Bahasa dan Pustaka sebagai penganjur tetap Hadiah Sastera Berunsur Islam sejak tahun 1987 telah menggunakan konsep cereka Islam Shahnnon Ahmad di atas sebagai syarat menentukan karya sastera Islam¹⁴. Konsep cereka tersebut turut digunakan oleh Bahagian Hal Ehwal Islam, Jabatan Perdana Menteri kerajaan Malaysia¹⁵ apabila mengendalikan peraduan.

Kehadiran persuratan baru yang digagaskan oleh Affandi adalah bertujuan untuk 'mencabar' konsep sastera Islam yang ditawarkan oleh Shahnnon Ahmad di atas. Menurut Affandi istilah Persuratan Baru digunakan oleh beliau sebagai kebalikan dari istilah kesusasteraan menurut kerangka Barat. Tambah beliau lagi, kesusasteraan dari Barat lebih berhubung dengan dunia khayal. Justeru, menurut beliau konsep dan istilah persuratan dengan itu lebih cocok diacukan dengan sastera Islam di mana konsep tauhid sangat sentral. Adalah perlu disebut di sini, meskipun Affandi kerap menggunakan istilah sastera Islam, di tangan beliau istilah itu adalah merujuk kepada konsep persuratan yang dikemukakannya. Affandi berpendapat 'konsep 'sastera' dan 'sasterawan' menurut kerangka Barat tidak relevan lagi jika dilihat daripada perspektif 'pendekatan tauhid'. Affandi juga berpendapat dengan persuratan "hasil-hasil kreatif tidak lagi hanyut dalam bahasa sastera yang khayal dan penuh pura-pura", tetapi akan digantikan dengan "bahasa persuratan yang lebih bertenaga dari segi intelektualnya dan juga analisis"¹⁶. Affandi turut 'mengiklankan' karya-karya beliau sebagai contoh kepada konsep persuratan.

Tiga faktor yang membibitkan gagasan Persuratan Baru ialah kesedaran tentang peranan Islam dalam tradisi sastera Melayu, keinginan untuk merancakkan lagi perbincangan tentang sastera Islam dan hasrat Affandi untuk menolak pelbagai teori sastera dari Barat. Kesedaran ini telah diterjemahkan secara praktik dengan "mengalihkan orientasi sastera dari bukan ilmu kepada ilmu". Ini bermakna gagasan Persuratan Baru muncul dengan hasrat untuk mengembalikan fungsi Islam dalam karya sastera dengan menerapkan ilmu. Keduanya, Persuratan Baru digagaskan setelah adanya dorongan pelbagai jenis pemahaman mengenai gagasan sastera Islam. Seperti yang telah disebutkan lebih awal, sejak Shahnnon Ahmad mengemukakan konsep sastera Islam, pelbagai gagasan mengenai sastera Islam muncul dan dibincangkan oleh sarjana tempatan. Kehadiran persuratan baru adalah satu contoh keghairahan pengarang dan sarjana di Malaysia untuk menyumbang kepada kutub pemikiran yang berbeza dari Barat. Hal ini diakui sendiri oleh Mohd Affandi sebagai tokoh gagasan Persuratan Baru, beliau mengakui tujuan mengenengahkan gagasan ini adalah sebagai alternatif kepada pelbagai wacana, konsep dan idea mengenai sastera Islam. Oleh kerana itu, wacana Persuratan Baru dipromosikan sebagai berbeza dengan apa yang dikemukakan oleh sastera Islam yang digagaskan oleh Shahnnon Ahmad misalnya. Ketiganya, Persuratan Baru lahir untuk merungkai pengaruh kolonialisme yang masih mewujudkan "kebergantungan

¹⁴ Laporan Hadiah Sastera Berunsur Islam ke-X oleh Dewan Bahasa dan Pustaka.

¹⁵ Laporan Peraduan Cerpen Berunsur Islam IX oleh Bahagian Hal Ehwal Islam, Jabatan Perdana Menteri Malaysia.

¹⁶ Mohd Affandi Hassan (1994), *Medan-Medan Dalam Sistem Persuratan Melayu*, Kuala Lumpur: Ampang Press, h. xiii.

kepada Barat”.¹⁷ Pengaruh kolonialisme itu kelihatan dalam karya sastera di mana pelbagai teori dan gagasan sastera termasuk sastera Islam telah dilihat, dan dikemukakan berdasar perspektif Barat.

Sebahagian besar pandangan awal Mohd Affandi telah beliau kemukakan menerusi *‘Pendidikan Estetika Daripada Pendekatan Tauhid’*¹⁸ dan *‘Medan-medan Dalam Sistem Persuratan Melayu’*¹⁹ yang merupakan sanggahan terhadap syarahan perdana Muhammad Haji Salleh²⁰. Wajar disebutkan di sini yang *‘Pendidikan Estetika Daripada Pendekatan Tauhid’* telah diterima oleh Aga Khan University Institute for the Study of Muslim Civilizations untuk sebuah projek menghimpunkan karya-karya ilmiah Islam yang dinamakan ‘The Annotated Bibliography Project’. Penerimaan gagasan ini di peringkat antarabangsa menunjukkan wacana ini diterima dengan baik dalam dunia akademik, dan dapat terus berkembang dalam disiplin estetika dan kritikan sastera²¹.

Dalam meletakkan Persuratan Baru sebagai sebuah wacana sastera pasca kolonial, Affandi menekankan hakikat insan, hakikat ilmu, dan amal yang menurut beliau lagi berhubungan dengan fungsi sastera atau dalam konteks pemahaman beliau, persuratan. Affandi menekankan bahawa kesilapan dalam memahami konsep ilmu akan mendorong kemunculan gagasan ilmu yang palsu. Menurut Affandi, beliau menganjurkan Persuratan Baru sebagai satu alternatif kepada pelbagai gagasan sastera Islam yang ada. Beliau menyifatkan gagasan sastera Islam yang sedia ada gagal menjelaskan hakikat ilmu.

Pemahaman terhadap hakikat insan dan ilmu ini membawa pula kepada pemahaman penggunaan ‘kalam’. ‘Konsep kalam’ yang disarankan oleh Affandi ini amat rapat dengan penyampaian ilmu. Dalam hal ini karya sastera ditekankan harus membawa ilmu tersebut. Pandangan Affandi tersebut relevan untuk diturunkan di bawah ini:

Penggunaan kalam dalam Islam dihubungkan dengan ilmu, dan ini dalam operasinya selalu ditunjukkan dalam tujuan ilmu itu, iaitu untuk membawa manusia pandai membaca ayat-ayat Allah dan dengan itu

¹⁷ Ungku Maimunah Mohd Tahir (1999), ‘Persuratan Baru Oleh Mohd Affandi Hassan: Satu Sambutan Awal’, Kolokium Membina Teori Sastera Sendiri, 6-8 Disember, anjuran Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 5.

¹⁸ Mohd Affandi Hassan (1992), *Pendidikan Estetika Daripada Pendidikan Tauhid*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

¹⁹ Mohd Affandi Hassan (1994), *Medan-Medan Dalam Sistem Persuratan Melayu*, Kuala Lumpur: Ampang Press. Di dalam buku ini, Affandi bertegas untuk menolak teori-teori Barat.

²⁰ Di dalam buku ini juga, Affandi menolak teori puitika yang dikemukakan oleh Muhammad Haji Salleh dan menganjurkan Muhammad meneliti tiga teori sastera iaitu (1) teori sastera Syed Muhammad Naguib al Attas, teori sastera Braginsky dan teori sastera Affandi iaitu merujuk kepada gagasan Persuratan Baru yang beliau kemukakan. Terjemahan Persuratan Baru kepada Genuine Literature yang digunakan oleh saya di dalam abstrak makalah ini telah dikemukakan sendiri oleh Mohd Affandi Hassan menerusi entri blog beliau berjudul ‘Penilaian Berdasarkan Gagasan Persuratan Baru’ yang dimuatnaik pada 13 Jun 2010 (diakses pada 12 Mei 2011 pukul 9.20 pagi).

²¹ Mohd Affandi Hassan (2006), ‘Persuratan Baru Dapat Perhatian’, *Mingguan Malaysia*, 8 Januari, h. 31.

dapat meletakkan dirinya dalam perspektif yang betul. Inilah maksud keadilan di dalam Islam.

Kesusasteraan sebagai salah satu daripada hasil yang terbit daripada penggunaan kalam itu (kalam di sini termasuk alat untuk menulis dan kata-kata atau bahasa) dengan sendirinya, dalam konteks ini, mencerminkan kebenaran, yakni hakikat ilmu²².

Affandi seterusnya berhujah 'konsep kalam' ini bertentangan dengan tradisi sastera barat. Menurut beliau lagi tradisi sastera Barat menerima konsep kreativiti dalam pengkaryaan. Konsep kreativiti ini menurut Affandi sangat longgar. 'Konsep kreativiti' tanpa batas boleh mendorong gubahan hasil sastera yang akan membawa pula pembacanya ke arah fasad atau keburukan. Selain itu konsep kreativiti ini terdedah kepada nafsu pengarang sehingga dapat menyesatkan atau mengelirukan pembaca²³.

Dalam sastera Barat konsep kreativiti ini terbuka kepada penilaian yang bersifat subjektif dan peribadi. Hakikat sastera Barat dengan itu dilihat dari aspek fiksyennya semata. Aspek fiskyen ini pula terbatas pada "sifat khayal, imaginatif, daya reka dan cipta" pada seniman. Ini bermakna mutu karya dinilai berdasarkan skala yang subjektif dan tidak ada dasar. Konsep ini dikenali pula sebagai konsep *fictionality* di Barat²⁴.

Oleh kerana konsep *fictionality* bertentangan dengan konsep kalam dalam gagasan Persuratan Baru, estetika Islam juga menempuh jalan yang berbeza. Konsep keindahan pada kesusasteraan Islam (dalam hal ini persuratan) menurut Affandi ialah gabungan 'fungsi estetik dan intelek'. Oleh kerana itu keindahan dalam gagasan ini tidak sahaja diukur pada aspek bahasa dan teknik karya tetapi juga dilihat menerusi kandungan ilmu yang dapat menjana intelektualisme pengarang serta pembaca. Bagi Affandi karya yang indah "bermaksud ia dicipta berasaskan cara dan teknik yang khusus, menggunakan segala aspek bahasa dan teknik tertentu sesuai dengan genre yang dibentuk atau dipilih." Sementara bermakna pula "ertinya memberikan pengertian yang benar dan mendalam tentang manusia, tentang hakikat keinsanannya dan sesuai dengan pandangan hidup tauhid". Indah pada beliau adalah fungsi estetik sementara bermakna adalah fungsi intelek dalam karya sastera²⁵. Ini bermakna Affandi menekankan kesan intelektualisme (yang menurut beliau ialah penekanan ilmu) dalam karya berbanding kesan atau aspek cerita. Oleh kerana itu, Persuratan Baru disifatkan oleh beliau sendiri berbeza berbanding konsep sastera Islam yang ada sebelumnya kerana tidak lagi menggunakan kerangka *fictionality* Barat.

Beberapa ciri khas persuratan baru yang berbeza dari wacana sastera Islam kelolaan Shahnnon Ahmad telah pun digariskan oleh Affandi dalam sebuah artikel

²² Mohd Affandi Hassan, *Pendidikan Estetika Daripada Pendidikan Tauhid*, h. 23.

²³ *Ibid*, h. 23-24.

²⁴ *Ibid*.

²⁵ *Ibid*, h. 25.

beliau yang bertajuk '*Mengapa Saya Menulis Aligupit*²⁶'. Empat ciri dominan dalam Persuratan Baru ialah seperti berikut:

- a. Persuratan Baru mengutamakan ilmu, pemikiran, dan kebijaksanaan.
- b. Persuratan Baru menggunakan gaya penulisan yang bercorak kesarjanaan. Gagasan ini menggabungkan gaya ilmiah yang indah. Gaya tersebut dikatakan ilmiah "kerana isinya bersifat ilmu"; tetapi juga indah "kerana disampaikan dalam bentuk seni".
- c. Persuratan Baru mengutamakan gagasan, dan karyawan akan membincangkan dengan mendalam gagasan tersebut dengan menampilkan watak-watak yang kuat. Watak-watak yang kuat ialah watak yang bermoral, beragama, berilmu dan sebagainya. Persuratan Baru dengan itu menolak watak pelacur, atau "watak kecil yang dangkal". Affandi menekankan watak-watak yang dibina dalam karya haruslah unggul dan boleh diteladani.
- d. Persuratan Baru mengutamakan "daya kreatif yang tinggi, terkawal dan beradab". Oleh kerana itu, tambah Affandi, segala yang khurafat dan khayal yang pernah dikemukakan oleh sasterawan di Malaysia dalam karya mereka tidak mendapat tempat dalam persuratan baru. Persuratan Baru hanya menerima *stylization of ideas*, dan menggunakan ungkapan Affandi; beliau menolak 'khayalan hanyut seperti yang dipaparkan dalam realisme magis'²⁷.

Affandi menekankan di bawah gagasan Persuratan Baru "cerita menjadi perkara kedua." Aspek yang paling utama ialah "gagasan dan pemikiran". Affandi berhujah al-Quran tidak sahaja bercerita tetapi menyampaikan mesej menerusi cerita. Hujah Affandi disampaikan di sini untuk menjadi dalil kajian:

Novel tidak lagi bercerita, tetapi untuk menyatakan gagasan dan pemikiran...saya tidak berminat untuk hanya bercerita, kerana dalam kajian saya, al Quran tidak pernah bercerita sekadar bercerita. Cerita digunakan untuk menyatakan sesuatu gagasan atau pemikiran, untuk memberi peringatan atau amaran²⁸.

Mohd Affandi merumuskan tiga asas estetika Islam yang dirumuskan berdasarkan pandangan seorang sarjana, Ismail al Faruqi²⁹:

²⁶ Mohd Affandi Hassan (1994), '*Mengapa Saya Menulis Aligupit*', *Dewan Masyarakat*, September, h.11-13.

²⁷ *Ibid*, h. 11-12.

²⁸ *Ibid*, h. 13.

²⁹ Lihat Ismail al-Faruqi dan Lois Lamya' al-Faruqi (1992), *Atlas Budaya Islam*, Mohd Ridzuan Othman, Mohd Sidin Ishak dan Khairuddin Harun, (terj.) Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

- a. Asas pertama adalah memahami 'realiti mempunyai dua dimensi' iaitu yang pertama, bersifat transenden atau ketuhanan. Kewujudannya diketahui tetapi tidak dapat dicapai menerusi akal hakikat. Dimensi kedua pula bersifat *natural* atau zahirnya dapat diketahui melalui pancaindera dan pengalaman. Kedua-dua realiti ini terpisah dan hanya dapat dihubungkan secara akliah semata-mata (*a process of intellection*). Ini bermaksud, manusia tidak mungkin bersoal-jawab tentang dimensi yang *transcendent* dalam bentuk apa pun.
- b. Asas kedua merupakan implikasi kepada prinsip pertama. Oleh kerana itu alam ketuhanan tidak dapat dipaparkan dalam bentuk apa pun. Samada dengan menggunakan pengalaman dan alam tabii.
- c. Asas ketiga adalah implikasi dari dua asas di atas. Oleh kerana seni ketuhanan itu tidak dapat digambarkan dengan jelas, seni yang lahir dari dua asas tersebut adalah 'seni yang abstrak, yang *stylized, expressing infinity and inexpressibility*³⁰'. Ini juga bermakna seni Islam harus menempuh proses akliah atau *process of intellection*. Seni Islam dengan itu berbeza dengan seni Barat.

'Seni abstrak' ini harus dikemukakan dengan satu teknik yang tertentu yang dinamai *stylization*. Affandi meminjam teknik *stylization* yang dikemukakan oleh Ismail al-Faruqi dengan tujuan memantapkan gagasan Persuratan Baru yang dilontarkannya. Dalam teknik ini proses akliah, pemikiran dan penyampaian makna menjadi sesuatu yang unik dan indah. Affandi dengan tegas berpendapat 'seni Islam memberi keutamaan kepada pemikiran dan makna; tetapi pemikiran dan makna itu diberi bentuk sehabis indah dan unik melalui *stylization* tadi'.³¹ Affandi dalam usaha mengemukakan *stylization* menyorankan kejadian alam untuk dibaca dan ditafsirkan dalam menyatakan kebenaran hakiki³². Mohd Affandi menerjemahkan *stylization of ideas* ke bahasa Melayu sebagai 'siratan makna'. Menurut beliau lagi siratan makna adalah 'gabungan taklif, ilmu dan kawalan' dan menjadi benteng untuk konsep persuratan yang beliau kemukakan³³.

Seperti yang telah ditunjukkan di atas, sama halnya dengan usaha yang dilakukan oleh Kuntowijoyo dan Abdul Hadi W.M di Indonesia, usaha Affandi di Malaysia untuk mengisi wacana sastera pasca kolonial dengan persuratan baru menunjukkan - Islam - turut dipandang oleh pengarang dan sarjana sastera tempatan di Malaysia dan Indonesia sebagai penawar kepada masalah manusia moden.

³⁰ Mohd Affandi Hassan, *Pendidikan Estetika Daripada Pendidikan Tauhid*, h. 39.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, h. 40.

³³ Ungku Maimunah Mohd Tahir (2002), 'Pujangga Melayu Oleh Mohd Affandi Hassan: Satu Perbincangan Awal', Majlis Diskusi Buku, 27 Februari, anjuran Universiti Kebangsaan Malaysia, h. 10.

Kesimpulan

Penjajahan Barat terhadap negara-negara Timur termasuk negara umat Islam, telah mengakibatkan sastra Islam terabai buat sementara. Dalam tahun 70an setelah sastra Islam menjadi fenomena di Indonesia dan Malaysia, wacana dan produk sastra Islam dilihat sebagai alat yang dapat menjadi perlawanan kepada ideologi Barat. Di Indonesia, gagasan 'sastra profetik', 'sastra tasawuf', 'sastra sufi' adalah sejalan dengan gagasan induknya iaitu gagasan 'sastra transendental' yang digagaskan oleh Kuntowijoyo. Asas dan falsafah gagasan ini bertunjangkan ajaran tasawuf, ajaran suluk atau mistik, dan kejawen yang mementingkan pengalaman kerohanian dan usaha gigih mencari cinta Tuhan. Penekanan kepada unsur tradisi seperti kembali ke 'akar budaya daerah' termasuk ajaran kejawen sebagai sumber, menjadi respon balas kepada pengisian wacana sastra pasca kolonial. Sebagai satu perbandingan, di Malaysia gagasan Persuratan Baru yang dipelopori oleh Mohd Affandi Hassan berusaha meletakkan perbezaan antara istilah serta konsep kesusasteraan dan persuratan. Istilah dan konsep kesusasteraan yang menjadikan asas fiksi Barat ingin digantikan dengan istilah dan konsep persuratan yang memiliki ciri ilmu, serta menolak aspek tahyul dan imaginasi. Menurut Persuratan Baru keindahan yang dimaksudkan dalam karya ialah 'gabungan estetik dan intelek' yang bermakna. Gagasan ini turut menolak kebebasan mutlak di mana kreativiti bukanlah ukuran kebebasan. Sebagai satu tanggapan awal, makalah telah menyorot beberapa aspek dari kedua-dua gagasan yang dikemukakan sebagai wacana balas kepada Barat. Kedua-dua gagasan dari Malaysia dan Indonesia ini jelas berusaha menyediakan muatan 'sastra Islam' dengan ciri tersendiri dalam mengisi ruang wacana pasca kolonial secara lebih bermakna.

Bibliografi

- Abdul Hadi W.M (1992), "Kembali ke Akar Tradisi Sastra Transendental dan Kecenderungan Sufistik Kepengarangan di Indonesia", *Jurnal Ulumul Quran*, Vol II, No. 3, 13.
- _____ (1999), *Kembali Ke Akar Kembali Ke Sumber: Esei-Esei Sastra Profetik Dan Sufistik*, Jakarta: Pustaka Firdaus.
- _____ (2000), "Angkatan 70 Dalam Sastra Indonesia", dlm Kratz E Ulrich. (penys.), *Sumber Terpilih Sejarah Sastra Indonesia Abad XX*, Jakarta: Gramedia, 803.
- Al Faruqi, Ismail dan al Faruqi, Lois Lamya' (1992), *Atlas Budaya Islam*, Mohd Ridzuan Othman. Mohd Sidin Ishak. Khairuddin Harun. (terj.), Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Bassnett, Susan (1994), *Pengenalan Kritis Kesusasteraan Bandingan*, Shamsuddin Jaafar. (terj.), Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 8.
- Godzich, Wlad (1995), "Emergent Literature and Comparative Literature", dlm Bernheimer Charles. (penys.), *Comparative Literature in the Age of*

Multiculturalism, Baltimore dan London: The Johns Hopkins University Press, 35.

Laporan Hadiah Sastera Berunsur Islam ke-X oleh Dewan Bahasa dan Pustaka.

Laporan Peraduan Cerpen Berunsur Islam IX oleh Bahagian Hal Ehwal Islam, Jabatan Perdana Menteri Malaysia.

Mohd Affandi Hassan (1992), *Pendidikan Estetika Daripada Pendidikan Tauhid*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

_____ (1994), 'Mengapa Saya Menulis Aligupit', *Dewan Masyarakat*, September, 11-13.

_____ (1994), *Medan-Medan Dalam Sistem Persuratan Melayu*, Kuala Lumpur: Ampang Press.

_____ (2006), 'Persuratan Baru Dapat Perhatian', *Mingguan Malaysia*, 8 Januari, 31.

Mohd Salleh Yappar (1994), "Dari Kesatuan ke Kepelbagaian: Arah Perkembangan Disiplin Kesusasteraan Bandingan Masa Kini", dlm Syed Jaafar Husin. (peny.), *Pengantar Kesusasteraan Bandingan*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 3-8.

Muhsin Labib (2004), *Mengurai Tasawuf Irfan Dan Kebatinan*, Jakarta: Penerbit Lentera, 155-163.

Shahnon Ahmad (1977), "Sastera Islam", *Dewan Bahasa*, Julai, 426-427.

Simuh (1995), *Sufisme Jawa Transformasi Tasawuf Islam Ke Mistik Jawa*, Jogjakarta: Yayasan Bentang Budaya.

Teeuw, A (1982), *Khazanah Sastra Indonesia*, Jakarta: Balai Pustaka.

_____ (1994), *Indonesia: Antara Kelisanan Dan Keberaksaraan*, Jakarta: Pustaka Jaya.

Ungku Maimunah Mohd Tahir (1989), "Sastera Islam: Malaysia's Literary Phenomenon of the 1970s And 1980s", *The Muslim World*, Julai-Oktober, 232-233.

_____ (1999), 'Persuratan Baru Oleh Mohd Affandi Hassan: Satu Sambutan Awal', Kolokium Membina Teori Sastera Sendiri, 6-8 Disember, anjuran Dewan Bahasa dan Pustaka.

_____ (2002), 'Pujangga Melayu Oleh Mohd Affandi Hassan: Satu Perbincangan Awal', Majlis Diskusi Buku, 27 Februari, anjuran Universiti Kebangsaan Malaysia.

Seni Bina Cina dalam Pembinaan Masjid Rantau Panjang

Syaimak Ismail*

Norlida Abd Salam*

Abstrak

Islam telah bertapak di Alam Melayu sejak dari abad ke 7 lagi. Justeru itu, Islam dikatakan datang daripada 3 kawasan yang berpengaruh yang terdiri dari Arab, India dan China. Kedatangan Islam dari kawasan-kawasan ini bukan sahaja membawa pengaruh Islam sahaja, bahkan turut membawa pengaruh budaya dari luar. Hal ini boleh dilihat daripada pelbagai aspek seperti pemakaian, pemakanan dan cara hidup yang mengandungi asimilasi daripada pengaruh luar. Begitu juga daripada aspek seni bina yang mana masjid-masjid di Alam Melayu dibina hasil daripada pengaruh tempatan dan pengaruh luar. Hasil daripada gabungan tersebut maka boleh dilihat pelbagai monumen rumah ibadat yang berdiri megah. Oleh itu, pembentang memfokuskan kepada masjid Cina Rantau Panjang yang dibina pada tahun 2008 di samping mengupas dengan lebih teliti akan pengaruh Cina yang boleh dilihat pada masjid tersebut.

Kata kunci: Seni bina Cina, Masjid Rantau Panjang

Abstract

Islam has set its foot in the Malay world since the 7th century, and was said to origin from Arab, India and China. The coming of Islam from these areas did not only bring the religion itself, but also external cultural influence. This can be seen from aspects of clothing, food, and lifestyle, which include assimilation from external influence. The same goes to the aspect of architecture, where mosques in the Malay world were built based on local and external influences. As the result of these combinations, it can be seen from all the monuments of worship places which stood strong today. Therefore, the author will focus on the Masjid Cina Rantau Panjang (Chinese Mosque of Rantau Panjang), built in 2008, while examining in detail the Chinese influence that can be seen from the mosque itself.

Keywords: Chinese architecture influence, Masjid Rantau Panjang

* Calon PhD di Jabatan Sejarah dan Tamadun Islam

* Calon Master di Jabatan Sejarah dan Tamadun Islam

Pendahuluan

Sebelum Islam bertapak di Alam Melayu, masyarakat Melayu dipengaruhi oleh ajaran Hindu-Buddha yang tersebar luas hingga berabad lamanya. Agama Hindu ini banyak meninggalkan kesan dalam kehidupan orang Melayu dan ianya boleh dilihat daripada sudut politik, pemerintahan, ekonomi hatta pemikiran orang Melayu sendiri.¹ Namun kesan yang mendalam jelas ketara daripada sudut sosial. Pada kebiasaannya pengaruh agama Hindu ini boleh dilihat jelas pada golongan atasan yang terdiri daripada golongan pemerintah dan pembesar manakala masyarakat bawahan masih lagi dalam tampok lama dengan anutan Animisme.²

Kedatangan Islam ke Alam Melayu masih lagi dibahaskan oleh sejarawan dan banyak teori yang telah digariskan sebagai panduan kedatangan Islam ke Alam Melayu. 3 teori utama yang dikatakan Islam dibawa masuk melalui negara tersebut ialah Arab, India dan China.³ Menurut sejarawan, faktor utama perkembangan Islam di Alam Melayu adalah disebabkan oleh peranan para pedagang dalam penyebaran Islam di kawasan-kawasan perdagangan dan perkembangan agama ini di bawah oleh pendakwah seperti ahli sufi.⁴ Selain itu, pihak istana juga turut memainkan peranan dalam penyebaran Islam di Nusantara dan sikap-sikap mulia dan amanah yang ditonjolkan oleh golongan pendakwah ini telah membuka ruang kepada mereka bagi memegang jawatan dalam tampok pemerintahan. Kelebihan yang diberikan itu dimanfaatkan oleh ulamak-ulamak ini bagi memantapkan penyebaran Islam di Nusantara.

Selepas kedatangan Islam pada abad ke 7 M atau secara rasminya pada 13 M, masyarakat Melayu mula memeluk Islam selepas akur dengan tindakan Raja yang menganut agama tersebut hasil daripada dakwah yang disebarkan oleh golongan ulama' yang datang khusus dari Tanah Arab. Agama Islam telah merubah tauhid masyarakat Melayu yang pada asalnya percaya kepada 3 tuhan agama Hindu iaitu Brahman, Siva dan Vishnu⁵ kepada kepercayaan kepada Allah s.w.t.

Selain itu, Islam juga telah mengikis sedikit demi sedikit pengaruh Hindu dari kehidupan orang Melayu kepada kehidupan yang berlandaskan syarak yang boleh dilihat perubahannya dari aspek sosial, politik, ekonomi dan perundangan. Selain itu, konsep tauhid juga turut merubah ciri-ciri kesenian orang Melayu. Seperti yang diketahui, orang Melayu sangat mahir dalam seni ukiran dan hasilnya boleh dilihat pada monumen keagamaan seperti candi Lembah Bujang, candi Borobodur di Jogjakarta dan Angkor Wat di Kemboja.⁶ Estetika yang tedapat pada monumen-monumen tersebut jelas membuktikan keaslian kesenian masyarakat Melayu yang begitu kreatif walaupun asasnya datang daripada India Apabila Islam mula meresap di kalangan orang Melayu, konsep kesenian masyarakat Melayu

¹ Ali Mohamad, (2008), *Sumbangan Tamadun Islam Dalam Kehidupan Masyarakat Di Alam Melayu Hingga Abad Ke-17*, Kuala Lumpur: Universiti Malaya, h. 60

² *Ibid*, h. 60

³ Mahayudin Haji Yahaya, (2001), *Islam Di Alam Melayu*, Kuala Lumpur:Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 23

⁴ Ali Mohamad, (2008), *Sumbangan Tamadun Islam Dalam Kehidupan Masyarakat Di Alam Melayu Hingga Abad Ke-17*, Kuala Lumpur: Universiti Malaya, h. 62

⁵ Osman Bakar, Azizan Baharuddin, *et al*, (2009), *Tamadun Islam Dan Tamadun Asia*, Kuala Lumpur : Universiti Malaya, h.88

⁶ *Ibid*, h. 66

mula bertukar kepada tauhid. Seni adalah satu bentuk elemen yang tidak boleh dipisahkan daripada agama. Seniman Islam menggunakan kekuatan imaginasi yang dianugerahkan oleh Allah s.w.t dan diaplikasikan pada ruang yang dibenarkan oleh syarak.⁷

Pengertian Masjid

Masjid berasal daripada perkataan “Sajd” yang membawa erti tempat bersujud.⁸ Perkataan masjid boleh didapati di dalam al-quran iaitu dalam surah As-sajadah ayat 15

“انما يؤمن بايتنا الذين اذا ذكروا بها خروا سجدا وسبحوا بحمد ربهم وهم لا يستكبرون”⁹

Dalam ayat di atas jelas menyatakan tentang hamba beriman yang takut apabila dibacakan ayat-ayat al-Quran dan mereka itu *bersujud*, bertasbih dan memuji Allah dan tidak menyombongkan diri.¹⁰ Terdapat hadis Rasulullah s.a.w yang meriwayatkan tentang masjid, “telah dijadikan tanah itu masjid bagiku iaitu tempat untuk sujud.” Daripada hadis tadi jelas bahawa masjid itu membawa erti *sujud*.¹¹ Terdapat juga hadis nabi yang menyifatkan bahawa seluruh bumi itu adalah tempat untuk umat Islam bersolat, maka tidak terdapat tempat yang khusus dan tempat-tempat di bumi ini yang bersih dianggap sebagai masjid.¹² Masjid juga membawa maksud sebuah bangunan yang didirikan oleh umat Islam untuk melakukan aktiviti solat Jumaat, solat lima waktu secara berjemaah di samping berfungsi sebagai kegiatan penyebaran agama Islam.¹³

Menurut Mohamad Tajudin Mohamad Rasdi, selepas 400 tahun masjid-masjid di dunia ini boleh diklasifikasikan kepada 5 jenis iaitu *Masjid Suci* yang terdiri daripada 3 masjid yang utama dan ada dinyatakan dalam al-quran iaitu Masjidil Haram, Masjidil Aqsa dan Masjid Madina. (Rujuk tenet cari ayat quran), *Masjid Komuniti* juga turut dikenali sebagai masjid dan djami’. Perkataan Djami’ adalah berasal daripada kalimah arab yang membawa erti keseluruhan.¹⁴ Masjid Komuniti ini juga telah diiktiraf oleh pihak kerajaan untuk solat Jumaat dan solat Jumaat ini boleh dilakukan di mana-mana masjid yang terdapat komuniti muslim. Masjid ini juga turut digunakan untuk beberapa tujuan selain daripada solat. Misalnya seperti aktiviti pendidikan, tempat berehat bagi musafir dan pusat pentadbiran.¹⁵

Musalla adalah daripada perkataan Arab yang membawa erti tempat solat. Kata dasarnya adalah daripada perkataan *solah*. Dalam bahasa Melayu *Musalla*

⁷ Manja Mohd. Ludin, Ahmad Suhaimi, (1995), *Aspek-Aspek Kesenian Islam*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa Dan Pustaka, h. xiv

⁸ Mohamad Tajuddin Mohamad Rasdi, (1999), *Peranan Kukir-kulit Dan Rekabentuk Masjid Sebagai Pusat Pembangunan Masyarakat*, Skudai: Universiti Teknologi Mara, h. 4

⁹ *Al-Quranulkarim*, Miracle The Reference, h. 829

¹⁰ *Ibid*, h. 829

¹¹ H. Aboebakar, *Sedjarah Mesdjid*, (1995), Jakarta: Toko Buku Fa. Adil & Co, h. 3

¹² Mastor Surat, *Pembangunan Tipologi Masjid Tradisional Melayu Nusantara*, UKM: Bangi, h. 14

¹³ Azizul Azli Ahmad, *Masjid Budaya Dan Seni Bina*, (2010), Shah Alam: Pusat Penerbitan Universiti, h. 5

¹⁴ Kamus Arab

¹⁵ Mohamad Tajuddin Mohamad Rasdi, *The Mosque As A Community Development Centre: Programme And Architecture Design Guidelines For Contemporary Muslim Societies*, (1998), Skudai: Universiti Teknologi Mara, h. 5

lebih dikenali sebagai *surau* dan ia boleh didapati di bangunan seperti pusat membeli belah dan pejabat pentadbiran¹⁶. *Madrasa mosque* atau *sekolah pondok* adalah tempat untuk menuntut ilmu quran, hadith dan perundangan Islam.¹⁷ *Masjid Ingatan* pula adalah masjid yang didirikan selepas kewafatan baginda Rasulullah s.a.w sebagai tanda peringatan kepada baginda.¹⁸

Dengan itu jelaslah bahawa masjid bukan hanya digunakan untuk tujuan solat semata-mata bahkan banyak aktiviti-aktiviti keagamaan yang boleh dilakukan bagi mengimarahkan masjid. Islam tidak menjelaskan secara khusus cara pembinaan masjid tetapi Islam mengajar masyarakat Islam cara pembuatan masjid bagi aktiviti ibadat dan menjadi pusat perkembangan masyarakat.¹⁹

Masjid adalah merupakan suatu monumen penting dalam aktiviti penyebaran agama Islam. Masjid bukan sahaja digunakan untuk melakukan ibadat semata-mata, bahkan ianya turut dijadikan satu platform untuk menyebarkan agama Islam di samping aktiviti menuntut ilmu. Pada abad ke-15, Melaka merupakan pusat utama perkembangan kebudayaan Islam dan menjalankan aktiviti keagamaan. Pada waktu itu, agama Islam adalah agama rasmi dan mempunyai kedudukan yang kukuh di Melaka. Bagi membantu perkembangan agama ini, masjid berfungsi sebagai institusi pendidikan.²⁰ Perkembangan agama suci ini juga turut mendapat galakan daripada pihak istana kerana istana memainkan peranan dalam aktiviti penyebaran agama Islam.²¹

Peranan masjid yang menjadi pusat ilmu pengetahuan dan pendidikan Islam ini telah berjalan hingga ke abad 18 dan 19 masihi.²² Kesultanan Melayu Melaka yang terdiri daripada raja-raja dan pembesar ini sememangnya sangat mementingkan ilmu pengetahuan²³ telah memberi galakan untuk membina masjid-masjid untuk memudahkan urusan perkembangan ilmu dan Islam. Pembinaan masjid pada waktu itu adalah berelemenkan tradisional dan tidak mengandungi sebarang pengaruh dari luar²⁴ Dari segi pola dan coraknya, masjid yang bercorak tradisional ini menunjukkan kronologi dari abad ke 14 hingga abad ke 18.²⁵ Manakala bermula abad ke 18, seni bina masjid di Tanah Melayu mempunyai pengaruh daripada Kebudayaan Asia Barat dan seni bina India yang dibawa masuk oleh orang-orang Islam sewaktu penjajahan Inggeris.²⁶

¹⁶ *Ibid*, h. 7

¹⁷ *Ibid*, h. 7

¹⁸ *Ibid*, h. 6

¹⁹ Spahic Omer, *Islamic Architecture*, (2009), Kuala Lumpur: A.S. Noorden, h. 27

²⁰ Abdullah Ishak, (1990), *Islam di Nusantara : Khususnya di Tanah Melayu*, Selangor : Jiwamas Printer Sdn Bhd, h. 103

²¹ Nik Abdul Aziz Haji Nik Hassan, (1980), *Islam, Kepimpinan Dan Nilai-Nilai Hidup Dalam Masyarakat Melayu Tradisional*, Kuala Lumpur: Persatuan Sejarah Malaysia, h. 92

²² *Ibid*, h. 169

²³ *Ibid*, h. 142

²⁴ Zulkifli Hanafi, (1985), *Kompedium Sejarah Seni Bina Timur*, Pulau Pinang : Universiti Sains Malaysia, h.231

²⁵ Abdul Rahman Haji Abdullah, (1990), *Pemikiran Umat Islam Di Nusantara: Sejarah dan Perkembangannya Hingga Abad ke 19*, Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, h.52

²⁶ Op, cit, h. 231

Aspek-aspek Seni Bina China

Bangunan China mempunyai beberapa elemennya yang tersendiri dan memiliki nilai estetika yang tersembunyi. Pada kebiasaanya bahan kayu digunakan bagi membina tiang dan ia menunjukkan cara yang tersendiri berbanding dengan kaedah-kaedah binaan yang dipraktikan oleh bangsa lain. Orang Barat pada kebiasaanya menggunakan sistem “truss” bagi membina bumbung. Masyarakat Cina menggunakan sistem “tou-kung,” sistem ini dapat membantu kepada pembinaan sebuah bangunan kepada pelbagai bentuk dan arah yang diinginkan oleh seorang arkitek.²⁷

“Pai-Lou” atau lebih dikenali sebagai pintu gerbang diperbuat daripada kayu dan batu. Ianya mempunyai 1 hingga 3 pintu. Seni binanya terdiri daripada tiang untuk menyokong alang. Pada puncak pintu gerbang tersebut dihiasi dengan bumbung mahkota yang dipadankan dengan menggunakan tile yang berwarna.²⁸

Bumbung adalah merupakan struktur utama yang melambangkan identiti bangsa Cina. Bagi membangkitkan lagi fungsinya, ia turut ditambah dengan ukiran dan hiasan yang lebih cantik. Bagi masyarakat Cina, bumbung yang dibina secara bertingkat atau di antara satu sama lain adalah suatu bentuk penghormatan di samping dapat menghindari cuaca yang panas dan sejuk. Dalam seni bina China, terdapat 4 jenis binaan bumbung yang utama iaitu bumbung panjang, bumbung lima, gabungan bumbung panjang dan bumbung 5 dan bumbung berbentuk piramid. Bingkai kayu adalah ciri asas struktur binaan China purba.²⁹ Tiang dan bumbung saling berkait rapat dalam pembinaan sebuah bangunan yang mana beberapa tiang kayu perlu untuk di pacakan di atas pelapik batu yang diukir dengan corak yang cantik,³⁰ tujuannya adalah untuk mengelakkan bahagian bawah tiang daripada mengalami kerosakkan akibat daripada lembap.³¹ Kemudian kayu alang dengan saiz telah ditetapkan pada tiang disambung bersama-sama dengan alur lintang sepanjang bumbung dari kerangka bumbung. Jubin pula akan diletakkan pada rangka bumbung.

Dinding sebuah bangunan hanya diperbuat daripada kayu yang nipis dan ianya akan dicat dengan warna seperti merah, putih, kuning dan hitam tujuannya bukan sahaja untuk memelihara kayu tersebut bahkan bagi mengelakkannya daripada serangan serangga dan reput.³² Pagoda adalah lambang identiti kepada sebuah bangunan China dan ianya boleh dilihat di mana sahaja di negara China. Selain berfungsi sebagai lambang identiti bangsa Cina ia juga turut menjadi lambang kepada agama. Pada kebiasaanya, ia memiliki 3 hingga 13 tingkat dan diperbuat daripada kayu, batu dan adakalanya kedua-dua bahan ini digabungkan.

²⁷ Zulkifli Hanafi, (1985), *Kompedium Sejarah Seni Bina Timur*, Pulau Pinang:Universiti Sains Malaysia, h.92

²⁸ *Ibid*, h. 100

²⁹ *Masjid, Sejarah, Ciri-ciri Pembentukan dan Pembinaan Masjid-masjid Dunia, Malaysia dan Kuala Lumpur*, (1998) diterbitkan oleh Puncak Awal Sdn Bhd dengan kerjasama Majlis Agama Islam Wilayah Persekutuan : Petaling Jaya, h. 91

³⁰ Lou Qingxi, *The Architecture Art of Ancient China*, (2002), China Intercontinental Press : china, h. 5

³¹ Zulkifli Hanafi, (1985), *Kompedium Sejarah Seni Bina Timur*, Pulau Pinag:Universiti Sains Malaysia, h.95

³² *Ibid*, h. 97

Penggunaan warna merah yang dianggap bertuah turut diaplikasikan dalam binaan. Dalam membina sebuah masjid, terdapat beberapa ruang utama yang disediakan seperti ruang solat untuk memuatkan jemaah, tempat untuk berdakwah juga turut disediakan termasuklah tempat tinggal yang juga dipanggil sebagai asrama bagi imam, bilal dan musafir.³³

Sejarah Masjid Rantau Panjang

Pembinaan Masjid Keputeraan Sultan Ismail Petra atau lebih dikenali dengan nama Masjid Beijing Rantau Panjang ini bermula pembinaanya pada 12 September 2005. Masjid ini terletak 2km dari kawasan bebas cukai Rantau Panjang dan berada di laluan utama di antara Pasir Mas dan Rantau Panjang.³⁴ Masjid yang diadaptasikan daripada Masjid Nujie China ini diwarnakan merah bersama gabungan hijau pada bangunan masjid itu menampakkan ciri-ciri dan kelihatan seolah-oleh seperti rumah ibadat penganut agama Buddha.

Idea pembinaan masjid ini dicetuskan oleh Menteri Besar Kelantan iaitu Datuk Nik Aziz Nik Mat dan kos pembinaan masjid ini dikatakan menelan belanja sehingga RM8.8 juta dan mempunyai keluasan sebanyak 3.7 hektar dan mampu memuatkan sebanyak 1000 jemaah.³⁵ Masjid yang dirasmikan pada Ogos 2009 ini dianggotai oleh ahlijawatankuasa yang terdiri daripada Cina muslim. Imam masjid ini juga dikepalai oleh seorang muslim yang berasal dari negeri China dan menetap di Kelantan bagi menyebarkan dakwah dan ilmu pengetahuan.³⁶ Masjid Beijing ini menggambarkan 3 budaya dan Cina menjadi teras utama dalam pembinaanya, binaan masjid ini juga turut diselitkan dengan pengaruh kesenian China dan Melayu yang boleh dilihat pada ukiran di beranda dan lakaran geometri Asia Tenggara di dalamnya.

Komponen utama masjid ini terdiri daripada satu unit blok masjid 2 tingkat . Tingkat atas mengandungi ruang solat utama, bilik imam, bilik audio visual, bilik VIP dan stor. Manakala tingkat bawah menempatkan ruang serbaguna seperti perpustakaan, utility, bilik mesyuarat, pejabat, bilik VIP, pentry, klinik, ruang makan dan stor. Anjung utama iaitu anjung kanan terdapat tempat wuduk, stor dan tempat letak kasut. Manakala anjung kiri pula terdapat tempat wuduk, bilik suis dan tempat letak kasut. Sementara anjung depan terdapat blok bazaar dan anjung belakang pula menempatkan bilik pengurusan jenazah, lobi dan tandas.

Aspek-aspek Binaan Masjid Rantau Panjang

Pintu gerbang masjid ini diperbuat daripada batu sepenuhnya dan tiangnya didirikan secara kukuh bagi menyokong alang. Di atas bumbung pintu gerbang tersebut boleh didapati bumbung mahkota yang diwarnakan dengan warna hijau

³³ Ann Wan Seng, *Rahsia Islam di China*, (2008), Selangor: PTS Publication&Distribution Sdn Bhd, h. 60

³⁴ Hj. Taufiq Mansur, Ahli jawatankuasa Masjid Rantau Panjang, Kelantan. Temubual pada 30 Julai 2011

³⁵ Manjanik, Masjid Cina Kelantan Telah Mendahului, 25 Oktober 2008

³⁶ Hj. Taufiq Mansur, Ahli jawatankuasa Masjid Rantau Panjang, Kelantan. Temubual pada 30 Julai 2011

dan merah. Pada pintu gerbang itu juga terdapat 3 pintu yang mana 2 daripadanya adalah pintu kecil dan sebuah pintu besar yang diapit oleh pintu kecil.

Menara masjid ini sememangnya jauh berbeza daripada pagoda yang sinonim dengan seni bina China. Apa yang boleh dikatakan, menara masjid ini adalah serupa dengan menara yang kebiasaannya boleh dilihat pada masjid-masjid yang mempunyai pengaruh dari Arab dan India. Menara ini kelihatan seperti lilitan serban pada puncak binaanya. Dari atas hingga ke bawah dindingnya boleh dilihat tulisan jawi yang mengukir nama-nama 25 anbiya.'

Bumbung masjid ini secara khususnya menonjolkan identiti China yang mana ia adalah hasil binaan bumbung yang menggabungkan diantara bumbung panjang dan bumbung 5. Pembinaan bumbung secara bertingkat ini sememangnya menonjolkan tingkat kehidupan dan mengangkat lagi kehormatan bangsa Cina. Terdapat hiasan yang menarik yang menonjolkan lagi kesenian China ini di samping terdapat kekisi pengudaraan yang mana ianya dapat membantu proses pengaliran udara.

Menara Masjid Rantau Panjang ini secara keseluruhannya diperbuat daripada kayu Cengal. Pengaruh China jelas boleh dilihat pada puncak mimbar ini yang mana terdapat hiasan seperti ekor itik di penghujung penjuru mahkota mimbar tersebut. Hiasan ini juga kebiasannya boleh dilihat pada perhiasan mahkota maharaja China.

Kesimpulan

Masjid Rantau Panjang ini adalah masjid yang pertama di Malaysia yang memiliki bentuk dan ciri-ciri seni bina China. Masjid ini bukan hanya boleh digunakan untuk aktiviti keagamaan bahkan masjid ini di jangka akan dapat menarik ramai kaum Cina untuk memeluk agama Islam. Selain itu, perannya yang berfungsi sebagai pusat dakwah akan dapat membantu lebih ramai lagi masyarakat Islam yang ingin menuntut ilmu. Hasil pembinaan masjid ini juga dapat membuka mata masyarakat tentang penerimaan Islam terhadap seni, budaya dan tatacara kehidupan masyarakat bukan Islam.

Bibliografi

Abdul Rahman Haji Abdullah, (1990), *Pemikiran Umat Islam Di Nusantara: Sejarah dan Perkembangannya Hingga Abad ke 19*, Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka, h.52

Abdullah Ishak, (1990), *Islam di Nusantara : Khususnya di Tanah Melayu*, Selangor : Jiwamas Printer Sdn Bhd, h. 103

Ali Mohamad, (2008), *Sumbangan Tamadun Islam Dalam Kehidupan Masyarakat Di Alam Melayu Hingga Abad Ke-17*, Kuala Lumpur: Universiti Malaya, h. 60

Al-Quranulkarim, Miracle The Reference, h. 829

- Ann Wan Seng, *Rahsia Islam di China*, (2008), Selangor: PTS Publication&Distribution Sdn Bhd, h. 60
- Azizul Azli Ahmad, *Masjid Budaya Dan Seni Bina*, (2010), Shah Alam: Pusat Penerbitan Universiti, h.5
- H. Aboebakar, *Sedjarah Mesdjid*, (1995), Jakarta:Toko Buku Fa. Adil & Co, h. 3
- Hj. Taufiq Mansur, Ahli jawatankuasa Masjid Rantau Panjang, Kelantan. Temubual pada 30 Julai 2011
- Mahayudin Haji Yahaya, (2001), *Islam Di Alam Melayu*, Kuala Lumpur:Dewan Bahasa dan Pustaka, h. 23
- Manja Mohd. Ludin, Ahmad Suhaimi, (1995), *Aspek-Aspek Kesenian Islam*, Kuala Lumpur: Dewan Bahasa Dan Pustaka, h. xiv
- Mastor Surat, *Pembangunan Tipologi Masjid Tradisional Melayu Nusantara*, UKM: Bangi, h.14
- Mohamad Tajuddin Mohamad Rasdi, (1999), *Peranan Kukirikulum Dan Rekabentuk Masjid Sebagai Pusat Pembangunan Masyarakat*, Skudai:Universiti Teknologi Mara, h. 4
- Mohamad Tajuddin Mohamad Rasdi, *The Mosque As A Community Development Centre:Programme And Architecture Design Guidelines For Contemporary Muslim Societies*, (1998), Skudai: Universiti Teknologi Mara, h. 5
- Masjid, Sejarah, Ciri-ciri Pembentukan dan Pembinaan Masjid-masjid Dunia, Malaysia dan Kuala Lumpur*, (1998) diterbitkan oleh Puncak Awal Sdn Bhd dengan kerjasama Majlis Agama Islam Wilayah Persekutuan : Petaling Jaya, h. 91
- Nik Abdul Aziz Haji Nik Hassan, (1980), *Islam, Kepimpinan Dan Nilai-Nilai Hidup Dalam Masyarakat Melayu Tradisional*, Kuala Lumpur:Persatuan Sejarah Malaysia, h. 92
- Lou Qingxi, *The Architecture Art of Ancient China*, (2002), China Intercontinental Press: china, h. 5
- Osman Bakar, Azizan Baharuddin, *et al*, (2009), *Tamadun Islam Dan Tamadun Asia*, Kuala Lumpur : Universiti Malaya, h.88
- Spahic Omer, *Islamic Architecture*, (2009), Kuala Lumpur: A.S. Noorden, h. 27

Zulkifli Hanafi, (1985), *Kompedium Sejarah Seni Bina Timur*, Pulau Pinang: Universiti Sains Malaysia, h.231







Islamic Civilization And Architecture In Iranian Miniature Art

Alireza gharakhani*

Abstract

At the time of Islam appearance Iranians had owned the ancient tradition of painting art, their miniatures style process set out during centuries after Islam outset. The Quran copies which are recognized as the bests have been written by Innovative Iranian authors. They have done illuminations and ornaments. Some Iranian miniatures paintings are considered as reliable resources which demonstrate complementary data over different times. Islamic Architecture is the distinguishable component in miniatures on account of miniature expert's performance of illustrating quantitative structures on their Handiworks during Islamic ages in Iran. Among other things miniatures of Teymoori and Safavi eras gained the brilliant ranks. Conducting library assessments while referring to handwritten manuscripts in order to analyze them is the first step. The field research is set out by comparing current buildings to old ones contribute to a consequence. The miniatures involve backgrounds of buildings were being rebuilt or reconstructed at the time of painting creation, so those are valuable proofs to refer to for remedying the lack of data. The mentioned issue could be utilized as the complementary source to achieve general and detailed data in the fields of architectural decorations and spaces functional analysis, constructional analysis, architectural indexes, spaces composition, plan, dome, arc, portal, columns etc.

Keywords: *Miniatures, Islamic Architecture, Islamic Civilization.*

Introduction

Miniature is one of the Iranian noticeable fine arts during the Islamic era. Miniatures made in Iran are sources that reflect the characteristics of arts in different ages of the history of Iran so researchers can study them in order to elaborate on them and with the help of found data and information they can compensate the missing information. One of the artistic features which is reflected in these miniatures is Iranian-Islamic architecture. Miniatures makers in various Islamic eras have depicted a number of architectural designs that one can investigate and analyze the constituents of these patterns to access suitable

* Member of faculty, Department of Architecture, Savadkooh Branch, Islamic Azad University, Savadkooh, Iran.

results regarding the architectural designs of that Islamic era. Unfortunately, little attention is paid to these sources and they haven't got any place in the study of architecture in different Islamic periods.

Research Question

Investigating the Islamic civilization and Iran architectural features during several centuries we face questions that the answers should be sought with the help of that sciences and arts of the then time. This information can be used as missing data for the different structural, technical, and architectural aspects of that time. Here we closely study the art of miniature in order to find the relationship between the architectural patterns and the art of miniature. The results found will help us to find the missing data and information and finally rebuild the architecture of the then time.

Discussion

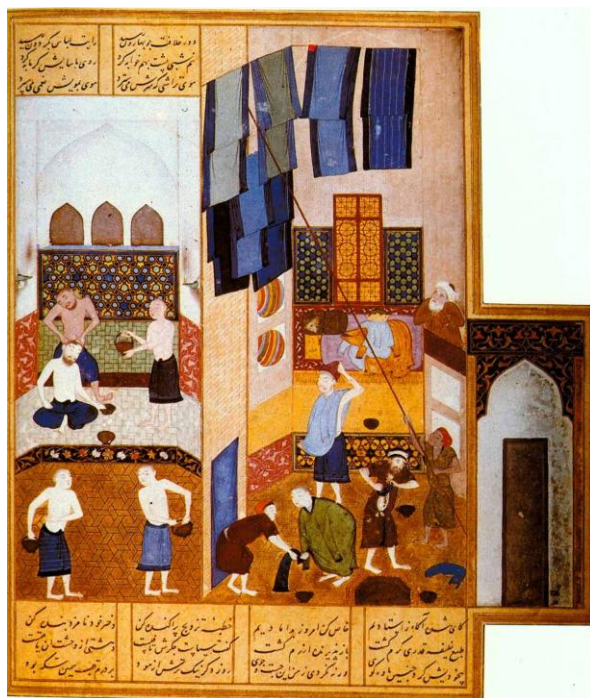
The Iranian rulers after Islam got benefit from the architecture as an art full of feeling stimulators and geometrical forms that were considered as great means to introduce them as the protectors and preservers of religion and inheritors of holy rulers (Caliph) of the Islam. So they supported the architectures, poets, and miniature makers which consequently these arts were flourished and a beautiful relationship was formed among literature, architecture and miniatures in the Teymurian, Safavid and Qajar Dynasties.

Literary and artistic works stay eternal and permanent if their creators don't confined themselves to a certain time and place; in other words, these art makers created their arts in a way that each addressee based on his or her understanding in any given time or place can get benefit from these arts and enjoy them. This feature is one of the reasons for the eternity of Iran-Islamic art and architecture during the different centuries. By investigating building structures portrayed in these miniatures one can find a relationship between them and the real world which Behzad' works prove this greatly. From Teymurian till Safavid Dynasties we face a golden age in miniature in Iran which Behzad' works in this case is not deniable. Realities found in Behzad's works prove the realities found in his followers. Hillenbrand in an article entitled "The Uses of Space in Timurid Painting" had closely studied this art and had briefly investigated the multi-portray architectural features in the Behzad's works. Also Golombec in an article entitled "Some Representations of Architecture in the Istanbul Albums" and Barrucand in an article entitled "Les Représentations Architectures dans la Miniature Islamique en Orient du Debut du XIIIe au Debut du Xive Siecle" have studied the role of architecture in the art of miniature.

All the miniatures have been studied from three aspects: texts, ones affected from the real buildings and using power of imagination and applying various artistic tastes. Using the realistic miniatures the researcher tries to find the

missing architectural data. Here the researcher tries to briefly analyze two kinds of miniature.

As we know mosques have had a vital role in the Islamic architecture and they have functioned as centers for experienced and knowledgeable architects to create great artistic works. In the Islamic miniatures, religious subjects and portraits have been greatly used to make magnificent masterpieces. Since the miniatures are two-dimensional and lack perspective, their creators are somehow limited to create the third dimension in comparison to architects' works. Here we can refer to the miniatures found in the central mosque of Samarghand which is affiliated to Behzad that reflects the Zafarnameh Sharaf-Din Ali Yazdi's written manuscript which goes back to 1485 A.C.. This artistic work reflects the features of the past masters and clearly answers all the questions ingrained in the minds of the researchers of the Islamic architecture. Information such as the decoration used in the construction, the priorities, tools used, the activities of architects and decorators, and the masters' job ranks and race have been provided.



Negareh Harun in Bath-House created by Behzad

On the other hand, we can name buildings like bath-houses (Hammams) which a bit of base and the structure of these buildings from the Teymurian era have been left: Afooshteh Bath-house- the city of Natanz; Shirvanshahyan and Shaher Sabs Bath-houses- the city of Bako. To restore these bath-houses a mixture of information and data taken from historical and old texts and remains left from them and the most important of all the miniature created by Behzad found in

the Nezamei Kanjavi's hand-written text in 1494 A. C. (the story of Harun- al-Rashid in the bath-house Negareh Harun in Bath-House"; A "Fottovat the Caliph" Miniature and also getting additional information from his contemporary will be beneficial. During the several periods of Islamic architecture, bath-houses have enjoyed the least changes and in the written texts from Ebn-Bathan Baghdadi in the twelfth century A. C., Ebn-Akhveh in the thirteenth century A. C., and Zeyn-el Din Mahmod Vasefi in the sixteenth century they have discussed three atmospheres in the bath-houses: cold, mild, and dry-hot which texts related to the architecture of the Islamic bath-houses prove this. It goes without saying that these buildings from different aspects such as dimension and decoration concerning the environmental, social, and cultural circumstances have gone under some changes but we can study the bath-house entrance as well as octangular space, sitting benches, cloakroom, domed ceiling, marble-made floor, tiles decorated with Moaragh, washing place, hot water reservoir, and the last but not the least the Moaragh decorations on the walls in order to find invaluable information for the study and restoration of bath-houses during the Teymurian Dynasty.

Conclusion

Studying and analyzing the miniatures, the researcher has closely investigated the texts which miniatures have been created based on them, buildings surrounding the artist, and the power of the imagination of the artist which was the base of his work. The miniaturist has been affected mostly from his surrounding buildings which have been reflected in his works that one can see no difference between the buildings portrayed in the miniatures and the real ones. In the miniatures found in the Central Mosque of Samarghand which were created 84 years after the completion of the mosque one can see that the real world architecture had been reflected in them. Here the artist-Behzad_ tried to transfer masterly the realities to the viewers so no alteration was made to the real-world objects reflected in the works of the artist. This is considered a valuable source of information for studying the Islamic architecture to find more data related to the architects' activities, decorators, priority of skeleton structure over the internal decoration or being done at the same time, knowing building tools as well as specialties and job ranking of those who were involved in the process of building the structure.

Bibliography

Amir Alishiri navai - Hyrh Abrar - *manuscripts* - Tehran University Central Library

Borkhat - Titus - Islamic Art and Expression -1990

Eskandar beike maneshi – *alam Araye Abbasi* - Tehran, Amir Kabir Publications - 1350

Khvnd mir - quarterly summary of borough alabrar Fi ahval Elakhiar – Soror
Goya correct - the general printer cable – 1324

Ibn ekhvah (Mohammad Bin Ahmad Qureshi) - *Municipal Regulations* - J. Motto
translation - Tehran - Iranian Cultural Foundation - 1347

Ibn botlan Baghdadi – taghvim alseha - to correct Gholam hosein Yousefi -
Tehran - *The Science and Culture* - Second Edition – 1366

Korkyan Marie - sikr - Pierre - Seven-century castle gardens, miniature, Iran-1999

Kashefi Jalal al-Din - Persian miniature and abstract art - art journal - No. 10

Moin Uddin Mohammad Zomchi Asfazari - Rozat Aljanat fi osafe Medina Herat -
with the correct of Sied Mohammad Kazem - Tehran - Tehran University -
1338

Nasr - Seyyed Hossein - fantasy universe in miniature Iran - Iranian Art and
Archaeology Magazine - first

Nezamie Ganjei - Kolliate Khamseh - with certain of moin far – Tehran- Amir
Kabir - 1351

Saadi Shirazi - Kolliat Saadi - Modified version of Mohammad Ali Foroughi -
Tehran-Qofnos-1371

Saadi Shirazi - Golestan - correcting and explaining Gholam Hossein Yousefi -
Tehran - Science Culture - 1366

Sharaf al Din Ali Yazdi - Zafar Name - to correct Mohammad Abbasi – Tehran-
Amir Kabir - 1366

Zain al Din Mahmoud Vasefi - Bday Alvaqaye - Alexander Beldrof correct -
Tehran - Iranian Culture Foundation -Vol 2 - 1350

Zain al Din Ali Abdi Beik - Doha Alazhar Va Rozato Alsafat - Abolfazl Rahymof
and Ali Tabrizi effort (Azerbaijani Academy of Sciences, Moscow, USSR -
1974)

Qur'an and Archeological Discoveries¹ Compatible or Incompatible? Evidence from the Near East²

Ghassan Taha Yaseen *

Abstract

This paper examines the archeological remains and historical events that took place in the ancient Near East and compares them with the archaeological facts mentioned in the Holy Qur'an. One of the key features of the Holy Qur'an is that it contains explicit data about groups of people from the past and events in their lives. It gives the reader an idea of these, the significance of their place of residence and stories about the prophets that were sent to them. To help remove doubts about the historical reliability of the Qur'an, this paper has been divided into three parts: The first part deals with the uncovered cities mentioned in the Qur'an. These include the city of Babel (Babylon) in Iraq, "such things as came down at Babylon to the angels Harut and Marut" (Surah Al Baqarah 2: 102), the city of Iram (Ubar) in Yemen "Have you not seen how your Lord dealt with 'Ad? The residents of Iram, the city of lofty pillars, the like of which had never been built in other cities" (Surah Al Fajr 89: 6-8), the city of Saba in Yemen, "For the people of Saba (Sheba, presently a town in Yemen) there was indeed a sign in their dwelling place: two gardens - one to the right and one to the left." (Saba 34: 15), and various other cities mentioned in the Ebla Tablets such as the city of Sodom and Gomorrah where the people of Lot lived. The second part deals with prophets mentioned in the Quran such as Noah, Abraham, Ishmael and Moses. Noah identified in the Akkadian Tablets under the name of Ut-napishtim, which is considered to be the Babylonian Noah, and it is mentioned in the tablet number eleven of the Epic of Gilgamesh (the flood story), and discovered among the many tablets from the Ashurbanipal's library in the Nineveh and kept now in British Museum in London. Other prophets' names appeared in the Ebla Tablets such as Abraham and Ishmael. Moses' name appeared in the Egyptian Hieroglyph Inscription. The third part compares the many stories revealed in the Qur'an with that of Archaeological discoveries. These include, Moses' Pharaoh's and mummification "This day shall we save in thee in the body, that thou mayest be a sign to those who come after thee!" (Yunus 10: 92), the story of Sargon of Akkad and Moses that shows much similarity to the tablet discovered from the New

¹ This research will be focus on Ancient Archeology Discoveries in the Near East.

² The Near East or Middle East is consisted: Arabia, Bald Al-Sham (Syria, Palestine, Jordan, and Lebanon), Egypt, Iraq, Iran and Turkey.

* Prof. Dr. Department of History and Civilization, Kulliyah of Islamic Reveled Knowledge and Human Sciences, International Islamic University Malaysia.

Assyrian period around 911-612 BC, the story of Queen Saba and Solomon in the beginning of the first Millennium BC and the story of the people of the Kaḥf (the cave of the seven sleepers), uncovered near Amman in Jordan in 1963 CE, or in Yemen and Turkey. As can be seen, the information provided by the Qur'an about events of the past is in total agreement with historical information; this is another evidence of the fact that the Qur'an is the Word of Allah.

Keywords: Qur'an, Archaeological Remains, Ebla Tablets, Mummification, Babylon.

Introduction:

The Middle East has always been a multi-cultural area from early times until the rise of the last message of Islam. The Near East consists of two great civilizations in the ancient world: The Mesopotamian and Egyptian Civilizations and other two sub-civilizations, Bald Al-Sham and Yemen. In this part of the world Allah (SWT) sent 25 Prophets, of which Prophet Adam (AS) was the first and Prophet Muhammad (SAW) was the last. All those prophets have been mentioned in the Holy Qur'an and many others have not, Allah says in the Qur'an: "Of some Messengers we have already told thee the story; of others we have not"³. As with the manuscript and documentary evidence, there is not much archaeological data to which we can turn for corroboration of the Qur'an. What we can do, however, is look at the claims the Qur'an makes and as certain whether they can be backed up by archaeology. The Holy Book mentions various ancient places, Prophets, people, and events that took place, although only a few of these have been uncovered by archaeology.



³ Surah Al Nisa 4: 164.

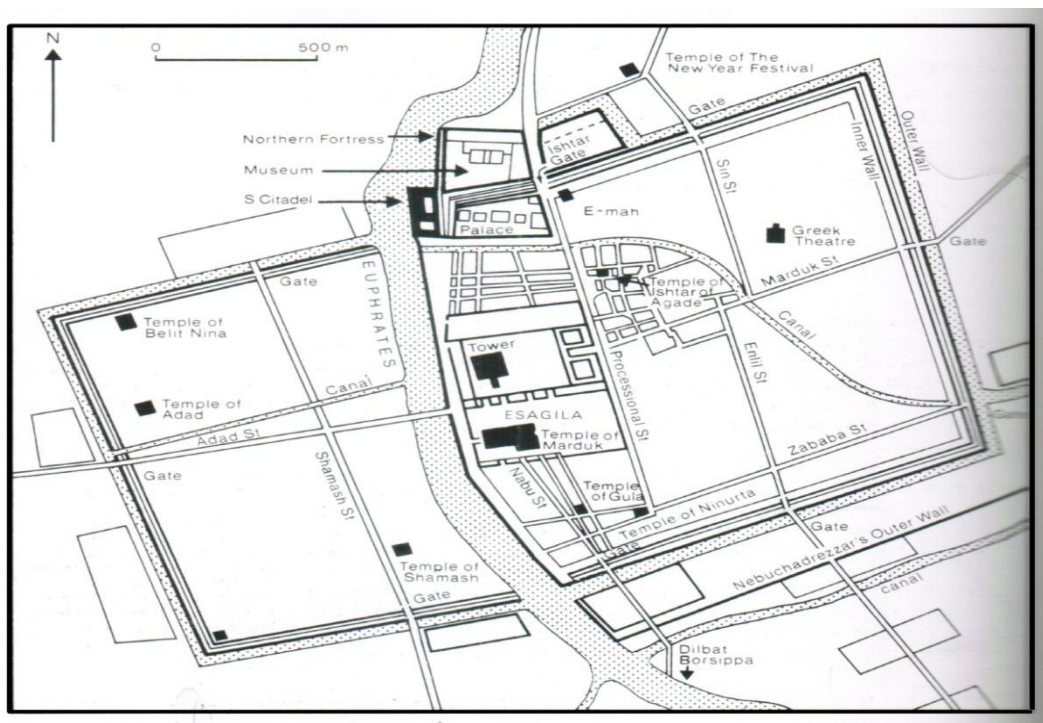
Fig 1. Map shows the ancient Near East
The Qur'an's Archeological Evidence:

City Names

The City of Babylon⁴

Babylon, whose name means the gate of the gods, was the cult centre of the god Shammash. Most of our direct information about Babylon comes from the excavation of Robert Koldewey who excavated for the German Archaeological Institute in March 1899 CE. He concentrated on the Neo-Babylonian period (625-539 BC) during the time of Nebuchadnezzar II (c. 605-562 BC). Nebuchadnezzar II was the brains behind making the Hanging Gardens of Babylon, known to be the most splendid cities of the ancient world. It is also considered to be the one of the Seven Wonders of the ancient world. The site was inhabited until the 2nd C BC.⁵

The ruins of Babylon extend over an area of some 850 hectares and constitute the largest ancient settlement in Mesopotamia and ancient world. Greater Nineveh, by comparison, is some 750 hectares in area and mound of Ur only 55 hectares, and larger than Uruk, Assur, Kalah (Nimrud), Khorsabad, Hattusas and Athan.⁶ (see fig 2).



⁴ The name Babylon-Akkadian Bab-ilim, biblical Babel, "gate of god", and Sumerian name Ka-dingirra. See: Joan Oates (1996), *Babylon*. Thame and Hudson: London, p 60.

⁵ Gwendolyn Leick (1988), *Dictionary of Ancient Near East Architecture*, Routledge: London, pp 26-29.

⁶ Taha Baqar (2009), *Muqada Fi Taryhk Al hatarat Al qadymah*, London: Alwarrak Publishing Ltd, pp. 618-621.

Fig 2. The Layout of ancient City of Babylon

The name of Babel is mentioned in the Holy Qur'an in the time of Prophet Soloman (AS): "They followed what the evil ones gave out (falsely) against the power of Soloman: the blasphemers were, not Soloman, But the evil ones, teaching men magic, and such things as came down at Babylon to the angels Harut and Marut".⁷

Babylon became religious and economic center during Hammurabi and Nebuchadrezzar

The City Of Iram

At the beginning of 1990, press releases in the well-known newspapers of the world declared "Fabled Lost Arabian city found," "Arabian city of Legend found" and "The Atlantis of the Sands, Ubar." What rendered this archaeological find particularly intriguing was the fact that this city is mentioned in the Qur'an. Many people had previously suggested 'Ad was a legend or that the location in question could never be found. Such people could not conceal their astonishment at this phenomenal discovery.⁸

In the photographs of the city of Ubar, viewed from space by NASA in 1992, were identified traces of ancient desert tracks. The people of 'Ad, revealed 1,400 years ago in the Qur'an, emerged as one of the miracles of the Qur'an through modern-day technology.⁹ (see fig 3).

Iram was mentioned as having towers or pillars, this then was the strongest proof so far that the site they had unearthed was Iram, the city of 'Ad described in the Qur'an: "Do you not see what your Lord did with 'Ad-Iram of the Columns whose like was not created in any land?"¹⁰

As seen, that the information provided by the Qur'an about the events of the past is in total agreement with historical information is another evidence of the fact that the Qur'an is the Word of Allah.¹¹ In addition to that the city of Iram, which appears in the verses of the Qur'an, is also among those in the Ebla tablets.¹²

⁷ Surah Al Baqarah 2: 102

⁸ http://www.miraclesofthequran.com/historical_07.html

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Surah Al Fajr, 89: 6-8.

¹¹ *Ibid.*

¹² Oward, La Fay, (1978). "Ebla: Splendour of an Unknown Empire," *National Geographic Magazine*, December 1978, p. 736; C. Bermant and M. Weitzman, *Ebla: A Revelation in Archaeology*, *Times Books*, 1979, Wiedenfeld and Nicolson, Great Britain, pp. 184.

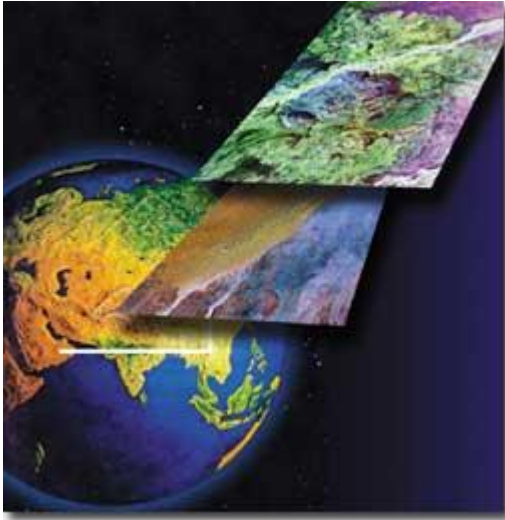


Fig 3. The above satellite photographs show a section of Oman in the south of the Arabian Peninsula. In the photographs of the city of Ubar, viewed from space by NASA in 1992, were identified traces of ancient desert tracks. The people of 'Ad, revealed 1,400 years ago in the Qur'an, emerged as one of the miracles of the Qur'an through modern-day technology.

Saba (City of Sheba)¹³

Saba is a city in Yemen which is mentioned in the Holy Qur'an as well, Allah says: "There was, for Saba, aforetime, a Sign in their homeland – two

Gardens to the right and to the left"¹⁴. Saba was the period of the time of Prophet Solomon and Queen of Saba around the beginning of the first millennium BC and the story of Prophet Solomon and Queen of Saba was also mentioned in Holy Qur'an, Allah says "I have come to thee from Saba with tidings true, I found (there)

a woman ruling over them and provided with every requisite; and she has a magnificent throne. I found her and her people worshipping the sun besides Allah."¹⁵

From archaeological point of view an Assyrian inscription was uncovered by Iraqi-British expedition in 1978 CE during the excavation of Al Qadsya Dam Basin near Hadiethah (about 250 km) West of Baghdad and published in 1990. The Tablet mentions the ruler of Sukhu and Mari (in the middle Euphrates region) who attacks a caravan coming from Teima¹⁶ and Saba near the city Khendanu

¹³ Saba' may reasonably be identified as the Biblical Sheba (I Kings X. 1-10).

¹⁴ Saba 34: 15.

¹⁵ Al Naml 27: 22-24.

¹⁶ Teima is an Oases located in the north west of Arabia in the triad rout between Syria and Arabia and it was the capital of New Babylonian Period during the King of Naboniad.



(near the city of Albu Kamal in the border of Syria). This document is considered to be the oldest document mentioned the name of Sheba, which is dated to around 760 BC¹⁷. (See fig 4).

Fig 4. Saba: Remains of Temple Aum (Mahram Balqes)

Other Places

Sinai, Gaza and Jerusalem

Sinai, Gaza and Jerusalem, which are not too distant from Ebla, were some of the other places mentioned in the Eblaite tablets, from which it can be seen that the Eblaites were very successful traders.

One other important detail seen in the tablets was the names of the areas of Sodom where the people of Prophet Lot lived. It is located near the Dead Sea and Gomorrah situated on the Jordan River. This was where Prophet Lot communicated his message and called people to live by religious moral values.¹⁸

Sinai

Sinai was inhabited by the Monitu and was called Mafkat or Country of Turquoise from the time of the First dynasty in Egypt or before that.¹⁹ Sinai is

¹⁷ KI Schhippmann (1998), *Geschichte der suedarabischen Reich*. Darmstadt, Wiss. Buchges. Book translated to Arabic by Dr Faruq Ismail, Sana'a 2002, P 73. See Faruq Isma'il (2005), *"Sabaean Caravan in the Middle Euphrates Regions" in Sana'a: History and Cultural Heritage*, Vol 1. (Ed) by Saleh Ali Ba-Surra. Sana'a.

¹⁸ *Ibid*.

¹⁹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Special:Search/Monitu>

mentioned in the Quran, Allah says: “Also a tree springing out of Mount Sinai, which produces oil, and relish for those who use it for food.”²⁰ (See Fig 5).



Fig 5. Map of the Sinai Peninsula with country borders

Gaza

Gaza's history of habitation dates back 5,000 years ago, making it one of the oldest cities in the world.²¹ Located on the Mediterranean coastal route between North Africa and the Levant, for most of its history it served as a key entrepôt of the southern Levant and an important stopover on the spice trade route traversing the Red Sea.²²

Jerusalem

The name of Jerusalem is mentioned in the beginning of Sura Al Isra, Allah said: “Glory to (Allah) who did take His servant for a journey by night from the Sacred Mosque to the Farthest Mosque”. The Farthest Mosque must refer to the site of the Temple of Solomon in Jerusalem on the hill of Moriah, at or near which stands the Dome of the Rock.²³

²⁰ Al-Muminoon, 23: 20.

²¹ M. Dumper, and B Stanley. (2007), *Cities of the middle East and North Africa: Historical Encyclopedia*, ABC-Clio, p. 155.

²² A Johnston, (2005), "Gaza's ancient history uncovered", *BBC news*, pp. 10-22. http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/middle_east/4365440.stm. Retrieved 2009-02-16.

Dumper & Stanley. *Cities of Middle East*, *op. cit*, p. 155.

²³ Abdullah Yusuf Ali, (1997). *The Meaning of the Holy Qur'an: Complete Translation with selected notes*, Kuala Lumpur: Islamic Book Trust.

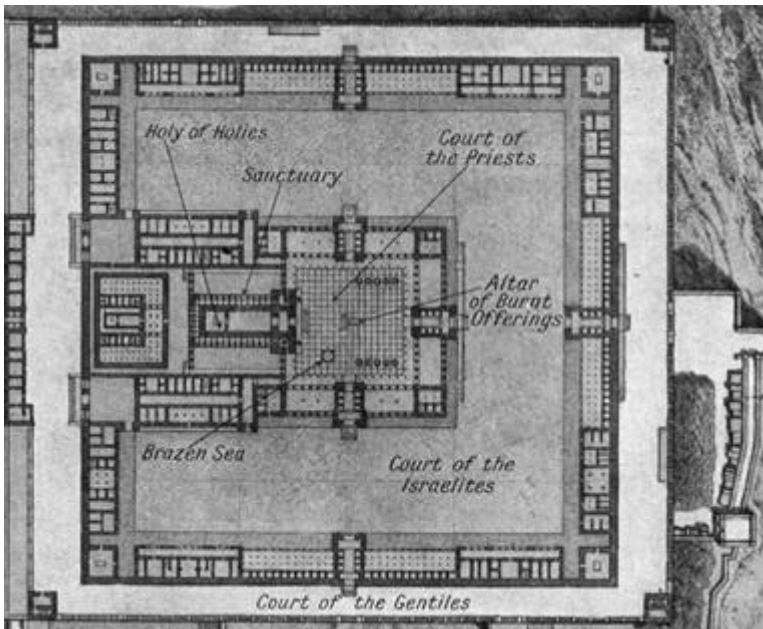


Fig 6. Ground plan of the Temple of Solomon and its precincts

The site seems to have been first occupied in the 4th millennium BC, but due to the many series of destruction and persistent quarrying, hardly any architectural structures survive from this or any subsequent period until the Roman age²⁴. (see fig 6).

Prophets' Names

In 1975 archaeologists discovered names of Prophets in the Ebla Tablets²⁵. These have been dated back to around 2500 BC; the Ebla tablets provide very important information regarding the history of religions. The most important feature of the Ebla tablets, and which have been the subject of much research and debate ever since, is that they contain the names of three Prophets referred to in holy Qur'an²⁶

The names of the Prophets identified in the Ebla tablets are of the greatest importance as this was the first time that they had been encountered in historical documents of such age. This information, dating back to 1500 years before the Torah, was most striking. One of the names that appeared in the Tablets is Prophet Abraham (AS).

Historians analyzed the Ebla tablets and this major discovery regarding the Prophet Abraham and his mission became the subject of research with regard to the history of religions. David Noel Freedman, an American archaeologist and

²⁴ Gwendolyn Leick (1988), *Dictionary of Ancient Near East Architecture*, London: Routledge, p.106.

²⁵ Ebla is one of the famous sites in Syria.

²⁶ http://www.miraclesofthequran.com/article_01.html

researcher into the history of religions, reported, based on his studies; the names of such prophets as Abraham and Ishmael are mentioned in the tablets.²⁷

The most noteworthy aspect of these names is that apart from the texts communicated by the prophets, they had never before appeared in any other text. This is important documentary evidence showing that reports of the prophets who communicated the message of the one true religion at that time had reached those areas. In an article in *Reader's Digest* magazine it was recorded that that there had been a change in the Eblaite's religion during the reign of King Ebrum and that people had begun to add prefixes to their names in order to exalt the name of Almighty God.

The history of Ebla and the Ebla tablets which came to light after some 4,500 years actually point to one major truth: Allah sent messengers to Ebla, as He did to every community, and they all called their people to the one true religion.

Some people adhered to the religion that came to them and thus attained the right path, while others opposed the message of the prophets and preferred a wicked life. Allah, Lord of the heavens, the earth, and all that lies between, reveals this fact in the Qur'an:

"We sent a Messenger among every people saying: "Worship Allah and keep clear of all false deities." Among them were some whom Allah guided but others received the misguidance they deserved. Travel about the earth and see the final fate of the deniers."²⁸

The Story of Sargon of Akkad and Moses (PBUH)

A very amusing text dated to the New Assyrian period (seventh century BC) is a Myth pertaining to the origins of the Sargon and his childhood, a well-known tale in the history of Mesopotamian civilization, which revealed a similar story of Prophet Moses' (PBUH) childhood which is a very distinctive story in the Qur'an. The story began: "My mother was a priestess and I did not know my father who was nomadic. I originated from "Azovirano" (City of Al Saffron), which is located on the Euphrates. My mother was pregnant and gave birth to me in an undisclosed place. She placed me in the basket made of Halfa and bitumen and covered it then threw it in water. The water has not sunk me but carried me to "Aky". Aky adopted me as his son and appointed me as a gardener. As I was working I met Ishtar who loved and cared for me this then gave me kingship."²⁹

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Surah Al Nahl 16: 36.

²⁹ Taha Baqar (2009), *Introduction to the Ancient Civilization, Vol One, Ancient Mesopotamia*, London: Alwarra Publishing Ltd., p 393. (In Arabic).

The Story of Queen of Saba and Solomon (Islamic Sources)

In *Sura al-Naml*, Solomon was informed by the hoopoe that he saw the kingdom of Sheba (i.e. Saba) where a Queen ruled. Solomon was also told that the Queen and her subjects worshipped the Sun³⁰. Initially, the Queen had ruled over a small, disbelieving nation in the Arabian Peninsula. After being summoned by a hoopoe (in Arabic, *hudhud*) to the powerful court of Solomon, Solomon asked to transfer her throne. When she arrived she entered his magnificent palace whose floors were adorned with glass. The beautiful quality of the glass was such that it had the illusory effect of sparkling water. Therefore, thinking that she might step into water, the Queen tucked up her dress, exposing a portion of her legs in turn. Such a gesture was truly beneath the dignity of a woman of her royalty. At once, Solomon proclaimed the actual substance of the floor. Impressed by his chivalrous honesty, the Queen was instantly enlightened by the spiritual truth of Solomon's palace and she was asked, "Is this thy throne?" She said, "It was just like this; and knowledge was bestowed on us in advance of this, we have submitted to Allah (in Islam),³¹ and became a believer on the spot.

However archeological discoveries have come to show that the people of Sheba were not Sun worshipers but Moon-worshipers, as it was prevalent in this particular region. The moon god was worshiped by all ancient people of Yemen and there is no single inscription that indicate a specific Kingdom worshiped sun god³²

Queen of Saba Temple (Mahram Balqes) has been mentioned in Holy Qura'an and her temple was uncovered. The Sabaeans called it the Aum temple, and the Yemenis called it during Islamic and modern times The Mahram Balqes.³³ (see fig 4).

This corroborates the archaeological evidence and confirms the predominance of Sun worship in this region. It was also mentioned that the Moon-god from Marib as the "very source of the crescent of Islam." ³⁴

The Story of "Ashab Al Kahf" (The People of the Cave)

Dwellers of the Cave, known as 'The Seven Sleepers' in history, have been referred in the Surah Al Kahf as the owners of *Ar-Raqeem* – from *Raqam* meaning inscribing – Inscription. Allah said: "Or dost thou reflect that the companions of the Cave and of the Inscription were wonders among Our Signs?"³⁵

³⁰ Surah Al Naml 27:20-46.

³¹ Surah Al Naml 27: 42.

³² Al Qqahtany, M. S (1997), *The main Gods and Symbols in Ancient Yemen until Fourth Century CE.: Archaeological and Historical Study*, (Ph. D) Thesis, Sana'a University, Unpublished, (in Arabic), p 131.

³³ M Maraqtan (2005). "New Sabaeans Inscription from Mahram Balqes (Awam Temple)", *"in Sana'a: History and Cultural Heritage*, vol 1. (Ed) by Saleh Ali Ba-Surra, Sana'a.

³⁴ Holy Qur'an shows that the people of Near East were worshiped: Star, Moon, and Sun. (Surah 6: 76-79).

³⁵ Surah Al Kahf, 18: 9.

The story alleges that during the persecution of the Roman emperor Decius, around 250 AD, seven young men were accused of following Christianity. They were given some time to recant their faith, but chose instead to give their worldly goods to the poor and retire to a mountain cave to pray, where they fell asleep. The emperor, seeing that their attitude towards Paganism had not improved, ordered the mouth of the cave to be sealed.

Decius died in 251CE, and many years passed during which Christianity went from being persecuted to being the state religion of the Roman Empire. At some later time—usually given as during the reign of Theodosius II (408–450)—the landowner decided to open up the sealed mouth of the cave, thinking to use it as a cattle pen. He opened it and found the sleepers inside. They awoke, imagining that they had slept but one day, and sent one of their numbers to Ephesus to buy food, with instructions to be careful lest the pagans recognize and seize him. Upon arriving in the city, this person was astounded to find buildings with crosses attached; the towns people for their part were astounded to find a man trying to spend old coins from the reign of Decius. The bishop was summoned to interview the sleepers; they told him their miracle story, and died praising God.³⁶ This is historical story, while the Holy Qur'an does not give their exact number; rather, it mentions that some people would say that they were three, others would say five and some would say seven, in addition to one dog, and that they slept for 300 years, plus 9, which could mean 300 solar years or 309 lunar years (300 solar years are equal to 309 lunar years). Allah said: “ (some) say they were three, the dog being the fourth among them; (others) say they were five, the dog being the sixth, -doubtfully guessing at the unknown; (yet others) say they were seven, the dog being the eight. Say thou: “ My Lord knoweth best their number; it is but few that know their (real case)³⁷ However, Muslim scholars debate whether the time span given in the Qur'an refers to the actual time spent by the sleepers in the cave, or rather to a time span being alleged by those who were telling the tale (see below).

The Qur'an emphasized that their number and the length of their stay is known only to Allah and a few people, and that these issues are not the important part of the story, but rather the lessons that can be learned from it.

Some Muslim scholars mentioned more details to the story, but the sources of these details cannot be definitively verified as being thoroughly Islamic.

Location of the cave and duration of stay. (see fig. 7)

³⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Sleepers

³⁷ Surah Al Kahf 18: 22.

Muslims firmly believe in the story as it is mentioned in the Qur'an; however, some aspects of the story are not covered in its account, including the exact location of the cave. Some allege that it is in Ephesus, Turkey; others cite a place near Amman, Jordan.³⁸ The exact dates of their alleged sleep are also not given in the Qur'an; some allege that they entered the cave at the time of Decius (250 AD) and they woke up at the time of Theodosius I (378–395) or Theodosius II (408–450), but neither of these dates can be reconciled with the Qur'an's account of sleeping 300 or 309 years. Some Islamic scholars, however, assert that the 300 or 309 years mentioned in the Qur'an refers to periods of time alleged by those telling the tale, rather than a definitive statement by Allah as to how long they were actually there.³⁹

The Archaeological Evidence: There are two views which referred to the location of Ashab Al- Kahf. Firstly, some allege that it is in Ephesus, Turkey. This is the common allege between the Muslim historian and interpreters whom a doubt the Christian story that the Ashab Al Kahf in Ephesus. On the slopes of Mount Pion (Mount Coelian) near Ephesus (near modern Selcuk in Turkey), the "grotto" of the Seven Sleepers with ruins of the church built over it was excavated in 1927–28. The excavation brought to light several hundred graves which were dated to the 5th and 6th centuries. Inscriptions dedicated to the Seven Sleepers were found on the walls of the church and in the graves. This "grotto" is still shown to tourists.

Secondly, others cite a place near Amman, Jordan. In 1963 the expedition headed by Rafeeq al Dajani began digging in the cave Al Rakyab south of Amman, Jordan and the excavation brought to light several evidence about Ashab Al- Kahf and the most important remain as following:

- 1- Four graves are found in the eastern side and other four in the western side
- 2- Mosque uncovered above the cave which is mentioned by Qur'an.
- 3- Roman and Byzantine coins of Silver and copper have been uncovered which were also mentioned by Holy Qur'an.
- 4- Many skeleton and skulls had been uncovered without date.
- 5- Wells, Pottery Teapots, and remains of Mahrab and Minaret also discovered.

Other remains such as Greek and Arabic inscription in and the word of (Al Wahdaniah) were uncovered on the walls of the cave⁴⁰. In addition to the archaeological and historical evidence, there is a strong evidence is related to the geographical position of the cave and that exactly fit with description in the Ayat Al Shruq. Allah Said: "Thou wouldst have seen the sun, when it rose, declining to the right from their cave, and when it set, turning away from them to the left"⁴¹

From the previous evidence, I am inclined to say that the location of Ashab Al Kahf is in Amman and not in Ephesus because of the rising and setting of the sun. (see fig 8, 9).

³⁸ Majdub, H. A. (1990), *Ahl Al- Kahf: Fi Al-Tawrah Wa- Al-Injil Wa-Al-Qur'an*, Cairo: Al-Dar Al-Maariah Al-Lubnaniah, pp : 187-193.

³⁹ *Ibid.* pp : 83- 100.

⁴⁰ m T Zabyan,. (1978), *Mawqi' Ashab Al- Kahf Wa Zuhur Al-Mu'Jizat Al- Qur'aniyah Al-Kubra*, Amman: Dar Al-Atsam, pp 46-48.

⁴¹ Surah Al- Kahf, 18: 17.



Fig 7. Map shows the location of Ashab Al Kahf.

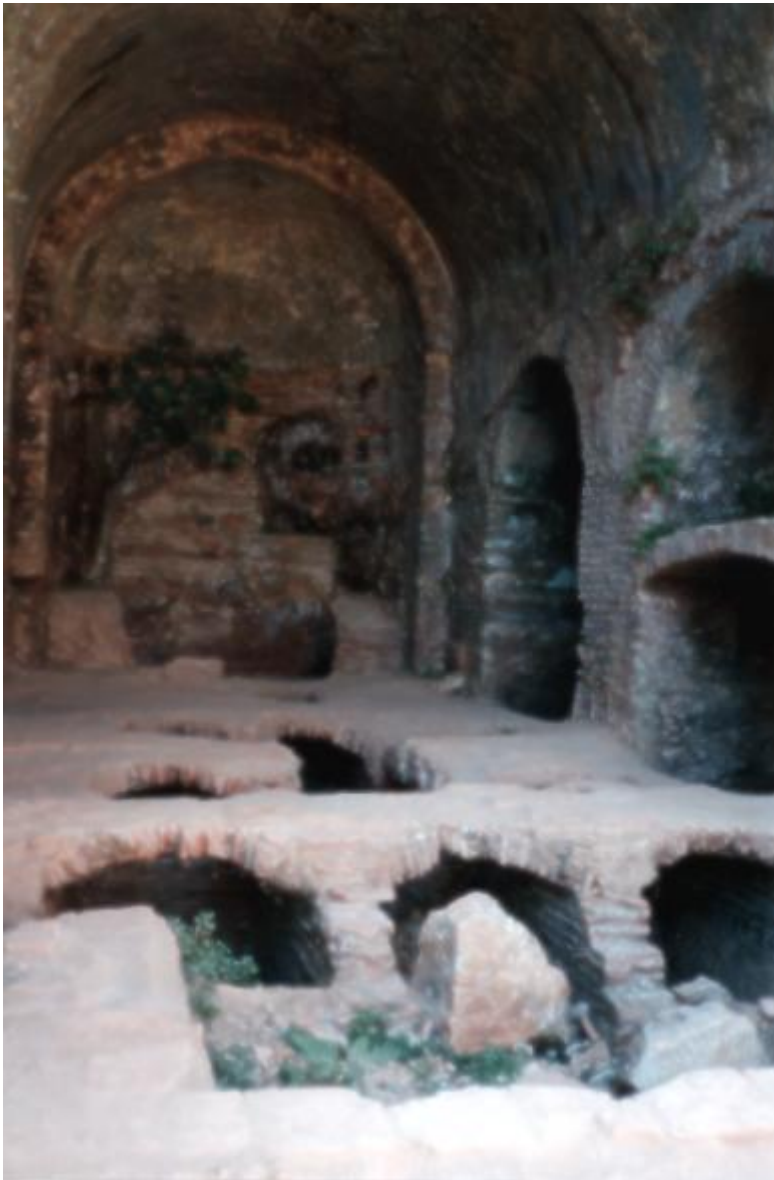


Fig 8. View of Ashab Al Kahf in Ephesus Turkey

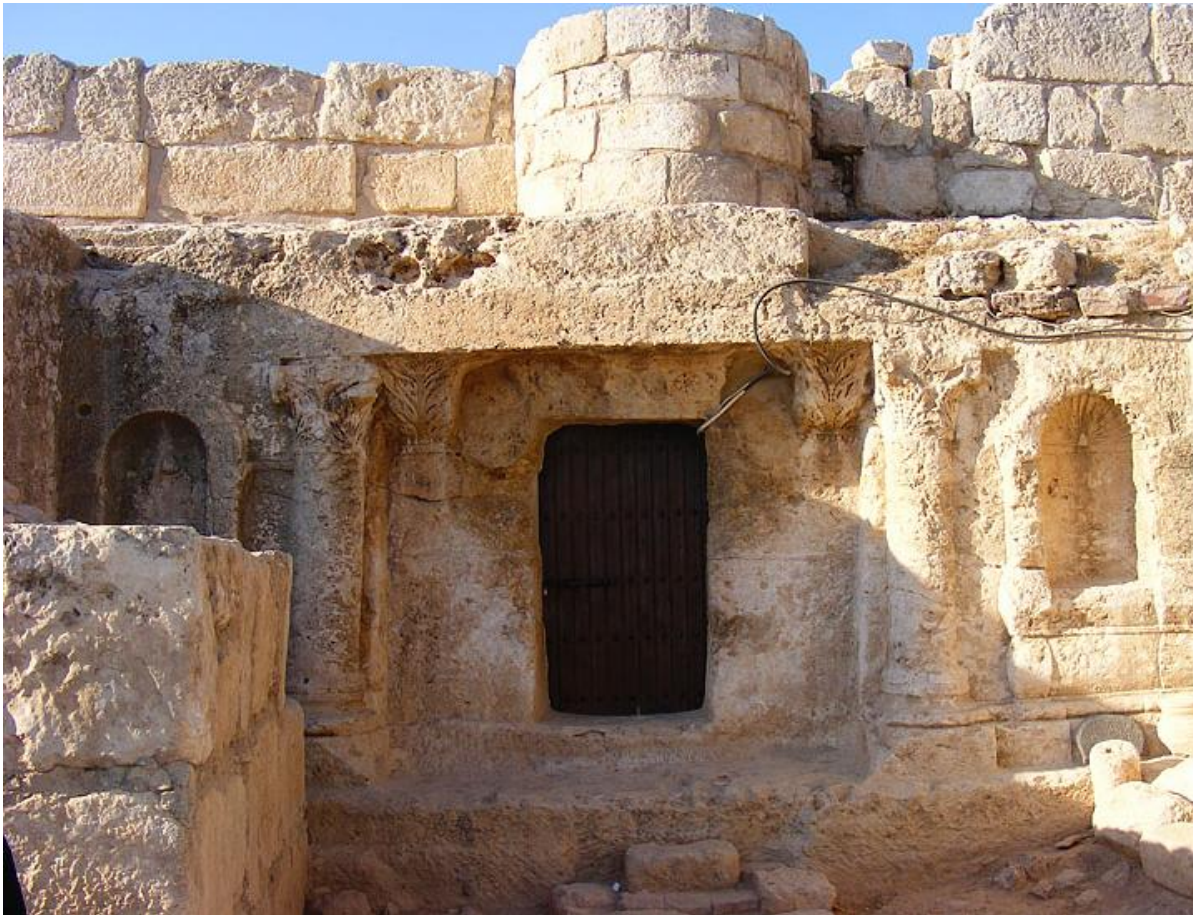


Fig 9. View of entrance Ashab Al Kahf in Amman, Jordan.

The Story of Adam and Hawwa (Eve)

Adam and Hawwa' (Eve) lived together in Paradise for a period of time. Allah permitted them to eat from all the fruits of Paradise, except the fruits of one particular tree. Allah allowed them to go from one place to another in the apparent locations of Paradise to eat from the fruits and to benefit from these locations. Adam and Hawwa' (Eve) were not given permission to eat from that tree (the name of the tree is not mentioned) but Iblis was able to whisper to them to eat from it. As the story goes, Hawwa' (Eve) eventually was driven to eat from it and as such started encouraging Adam to eat from it as well. Doing so, they committed a sin Allah warned them from doing, so they became sinful, however it was a small sin and they both quickly repented to Allah as stated in the Qur'an⁴²

In all cultures and its religious beliefs, traces of the story of Adam and Hawwa can be found, though it has been greatly distorted. It is important to note that the Quranic story of Adam and Hawwa differs from the Old Testament in that:

⁴² Surah Al A'raf 7: 23

(i) Both Adam and Hawwa were equally guilty of disobeying Allah by eating from "that" tree. "That" tree does not mean an apple tree. Only Allah knows what fruit "that" tree bears.



Fig 10. Sumerian cylinder seal shows Adam and Hawwa and snake behind Hawwa

The story from Old Testament is different from Qur'an, in the Old Testament, God said:

"You shall not eat of the tree which is in the midst of the garden, neither shall you touch it,, But the serpent said to the women "you will not die. For God knows that when you eat of it your eyes will be opened, and you will be like God,.....She took of its fruit and ate; and she also gave some to her husband, and he ate."⁴³

From archaeological point of view the story is depicted on one of the Sumerian cylinder seal that shown the serpent standing behind Eve and whispered her to eat- the tree in cylinder seal look like date palm tree- then she Hawwa' started encouraging Adam to eat from that tree. It seems to me that the story of Adam and Hawwa was transfer from one generation to anther until reach to Sumerian in the third millennium BCE. (see fig 10).

Moses' Pharaoh's and Mummification⁴⁴ (Archaeological and Islamic Sources)

Among the many hypotheses, concerning the historical time-frame occupied by the Exodus in the history of the pharaohs, I have concluded that the most likely is the theory which makes Merneptah⁴⁵, Ramesses II's⁴⁶ successor, the

⁴³ Old Testament, Genesis 3: 3-6

⁴⁴ Mummy is the term that is generally applied to the body of a human being, animal, bird, or reptile, which has been preserved by artificial means. It is derived from the Arabic موميا , "bitumen" a word that in its original Persian form meant "Wax" The Persian and Arabic word for mummy is موميّة, which means a body preserved " by wax or bitumen".

⁴⁵ Merneptah (C. 1212-1201 BC) The king was buried in tomb 8 in the Valley of the Kings, The skin of the Mummy was discolored due to the salt contained in the mummification materials. See. Ikram, S. and Dodson, A. (1998), *The Mummy in Ancient Egypt: Equipping the Dead for Eternity*, Thames and Hudson: London, p. 326.

pharaoh of the Exodus. The comparison of the data contained in the Scriptures with archeological evidence strongly supports this hypothesis. I am pleased to be able to say that the Biblical narration contributes weighty evidence leading us to place Moses in the history of the pharaohs. Moses was probably born during the reign of Ramesses II. (See fig. 11) Biblical data are therefore of considerable historical value in the story of Moses. A medical study of the mummy of Merneptah (See fig 12) has yielded further useful information on the possible causes of this pharaoh's death⁴⁷. The fact that we possess the mummy of this pharaoh is one of paramount importance. The Bible records that pharaoh was engulfed in the sea, but does not give any details as to what subsequently became of his corpse. The Qur'an, in Surah Yunus notes that the body of the pharaoh would be saved from the waters: "Today I will save your dead body so that you may be a sign for those who come after you."⁴⁸



Fig 11. The Mummy of Ramesses II (c. 1279- 1212 BC), Pharaoh of Moses, in the Egyptian Museum, Cairo.

⁴⁶ Ramesses II (C. 1279-1212 BC) The King was originally buried in tomb 7 in the Valley of the King. *Ibid.*, p. 325.

⁴⁷ Maurice Bucaille, (1994), *Moses and Pharaoh The Hebrews in Egypt: Teaching of the Holy Scriptures and History*, Tokyo: Japan, pp 120, 121.

H. Kamal, (1991), *Ancient Egyptian Medical*, Madbuly Library, Cairo, p. 286. (in Arabic).

⁴⁸ Surah Yunus 10: 92.



Fig 12. Mummy of Merneptah (ca.1212 -1202 BCE), Exodus Pharaoh

The Flood Story in Cuneiform sources: Flood Story Utnapishtim, the Babylonian “Noah”

The story of the flood is the most historical stories prevalent in various parts of the world and the oldest story in record. The discovery of a story between the content of cuneiform texts is of considerable interest among the scientific community and the theological and similarities between them and the biblical texts, and by the similarity between the Sumerian, Akkadian texts with the story of the Flood in the Qur'an.

The flood story reflects the incident which took place in the early times before the historic periods which began in Iraq. It began in third millennium BC, and the incident was in terms of the magnitude of impact and the enormity and horror of the results, it had left her eloquent impact in the hearts and minds of successive generations. The remains of Ashurbanipal Library was discovered in Nineveh the Assyria capital in the mid of Nineteen-Century, among the library texts were Epic of Gilgamesh⁴⁹ and Flood Story Utnapishtim, the Babylonian “Noah” (=Sumerian “Ziusdra”).Utnapishtim tells Gilgamesh about the Great Flood that

⁴⁹ The Epic of Gilgamesh is, perhaps, the oldest written story on Earth. It comes to us from Ancient Sumeria, and was originally written on 12 clay tablets in cunieform script. It is about the adventures of the historical King of Uruk (somewhere between 2750 and 2500 BCE).

destroyed all of humanity and all living things. Warned by the god Ea to build an ark to save himself and his family and other creatures.

Noah Flood (Islamic Sources)

Noah (Nuh in Arabic) is one of the five principal prophets of Islam. References to him are scattered through the Qur'an, with the fullest account being found in surah Hud⁵⁰ As a prophet, Noah preached to his people, but with little success; only "a few" of them converted (traditionally thought to be about seventy). Noah prayed for deliverance, and Allah told him to build a ship in preparation for the flood. A son (named either 'Kan'an' or 'Yam' depending on the source) was among those drowned, despite Noah pleading with him to leave the disbelievers and join him⁵¹

Noah spent five or six months aboard the Ark, at the end of which he sent out a raven. But the raven stopped to feast on carrion, and so Noah cursed it and sent out the dove, which has been known ever since as the friend of mankind. The medieval scholar Abu al-Hasan Ali ibn al-Husayn Masudi (d. 956) wrote that Allah commanded the earth to absorb the water, and certain portions which were slow in obeying received salt water in punishment and so became dry and arid. The water which was not absorbed formed the seas, so that the waters of the flood still exist. Masudi says that the Ark began its voyage at Kufa in central Iraq and sailed to Mecca, circling the Kaaba before finally traveling to Mount Judi (in Arabic also referred to as "high place, hill), which (surah Hud 11:44) states was its final resting place. This mountain is identified by tradition with a hill near the town of Jazirat ibn Umar on the east bank of the Tigris in the province of Mosul in northern Iraq, and Masudi says that the spot where it came to rest could be seen in his time. (See fig. 13)

Noah left the Ark, and he and his family and companions built a town at the foot of Mount Judi, named *Thamanin* ("eighty") in reference to their number. Noah then locked the Ark and entrusted the keys to Shem. Yaqut al-Hamawi (1179–1229 CE) mentions a mosque built by Noah which could be seen in his day. Some modern Muslims, although not generally active in searching for the Ark, believe that it still exists on the high slopes of the mountain.

⁵⁰ Surah Hud 11:27–51.

⁵¹ Surah Hud 11: 42-43.



Fig 13. Remains of Noah's Ark have been found, Researcher examines wooden beams inside 'Noah's Ark'

Noah's Ark found, researchers claim

The remains of Noah's Ark mostly are found in the border between Iraq and Turkey, It is located four kilometers up the side of Turkey's Mt. Ararat, and Holy Quran indicated that Noah's (AS) Ark sits firmly on Al Judy Mountain.⁵² The famed mount is the biblical docking point of the vessel, which carried Noah, his family and representatives of all the world's animals safely while God flooded the Earth. In the Book of Genesis, the ark is said to have come to rest in the "mountains of Ararat." Explorers, adventurers and mystics have sought the ark for centuries, poring over the mountain range which straddles the Turkish border with Armenia. Now a group called Noah's Ark Ministries International says they've found the ship's wreckage. "It's not 100 per cent that it is Noah's Ark, but we think it is 99.9 per cent that this is it," researcher Yeung Wing-Cheung told Agence-France Presse. The researchers and a film crew have apparently uncovered wooden beams and compartments they say housed the animals. Carbon dating has proven the structure to be 4,800 years old, Yeung said, which gibes with the literal biblical timeline of the flood. He also says the group has ruled out a human settlement at the dig site. The group is said to have asked Turkish officials to apply to UNESCO so that the excavation can be granted world heritage status while it is explored. Many explorers have sought the ark. Several have claimed to discover it. None of these claims has been proved out.⁵³

⁵² Surah Hud 11: 44.

⁵³ Star, Kuala Lumpur, Apr 27th 2010,

The Creations of Man (Islamic Sources)

There are many Verses in Holy Quran that talk about the creation of man⁵⁴, but none of these agree with Darwin's theory of natural selection. In his theory our origin goes back to monkeys then by natural selection changes to Australopithecus, Homo erectus, Neanderthal and Homo Sapience. These Creatures are have been uncovered by Archaeologist in deferent parts of the world. Allah says "Behold, thy Lord said to the angels: I will create a vice gerent on earth." They said: "Wilt Thou place therein one who will make mischief therein and shed blood?-whilst we do celebrate Thy Praises and glorify the holy (name)?" He said: "I know what ye know not.", Then Allah (SWT) created Adam and Allah taught Adam the nature of all things".⁵⁵ Allah also informed Angel I am creating the man from Clay like pottery⁵⁶, Allah said: "He created man from sounding clay like pottery".⁵⁷ The modern science analysis has been found that the chemical elements that make up the human body are the same as found in the clay. Just as man was created by Allah, so will man return to Him. Allah says: "From the (earth) did we create you, and into it shall We return you, and from it shall We bring you out once again"⁵⁸.

The Creation of Mankind (Archaeological Sources)

The Babylon Epic of Creation: In the creation myth Marduk is given the decisive role in the process of creation, after the slain body of Tiamat, he creates man from a mixture of clay and the blood of a guilty god. This is a traditional them of Mesopotamia cosmogony⁵⁹, this is similar to the creation of man mentioned in the Qur'an, in which Allah (SWT) says "We created man from an extract of clay."⁶⁰

Conclusion

We can conclude that the archeological evidences from Near East still lack in terms of authentic resources. However we have cited some manuscripts and documentary evidence in this research and we can still see a gap between archaeology and Holy Qur'an. The Qur'an proves to be the most important sources to solve archaeological data, yet, according to the research carried out on

⁵⁴ Maryam 19: 67; Al Mu'minun 23: 12; Al Sajdah 32: 7; Al Rahman 55: 14; Al Hijr 15: 26. Etc.

⁵⁵ Al Baqarah 2: 30, 31.

⁵⁶ Recently the scientist are found the only material that not vanishing is clay and the developments countries such as United State of America, Japan, Britain , Germany, France are developing their refectory in order to make many objects from clay, such as: Military objects, Air Space objects, Artificial Bones, House hold Objects, etc.. The Scientists expect that the coming age will be Ceramic Age. See, Bell, J. (1984), The Ceramics Age Dawns. *New Science*. Vol. 1394, PP. 10-22.

⁵⁷ Al Rahman 55: 14.

⁵⁸ Taha 20: 55.

⁵⁹ S. Bertman (2003), *Handbook to Life in Ancient Mesopotamia*, Oxford: University Press, pp 157, 158.

⁶⁰ Al-Muminoon 23:12

the inscriptions, archaeologist managed to uncover some names of cities and names of Prophets as well as stories which is more or less similar to that mentioned in Qur'an, such as the story of Moses (AS). In this research, I am calling for those experts and archaeologists in the field of archaeology to study the ancient documentaries and inscriptions in a scientific way to try and prove the compatibility of the Quran with modern archaeology.

Bibliography:

Abdullah Yusuf Ali (1997), *The Meaning of the Holy Qur'an: Complete Translation with selected notes*, Kuala Lumpur: Islamic Book Trust.

Ahmad Ali Majdub (1990), *Ahl Al- Kahf: Fi Al-Tawrah Wa- Al-Injil Wa-Al-Qur'an*, Cairo: Al-Dar Al-Maariah Al-Lubnaniah

A Johnston (2005) "Gaza's ancient history uncovered", *BBC news*

Bertman, S. (2003), *Handbook to Life in Ancient Mesopotamia*, Oxford: University Press, pp 157, 158.

Book translated to Arabic by Dr Faruq Ismail, Sana'a 2002, P 73. See Faruq Isma'il. (2005). "Sabaeen Caravan in the Middle Euphrates Regions" in Sana'a: History and Cultural Heritage, Vol 1. (Ed) by Saleh Ali Ba-Surra. Sana'a Gwendolyn, Leick (1988), *Dictionary of Ancient Near East Architecture*, Routledge: London.

Hassan Kamal (1991), *Ancient Egyptian Medical*, Madbuly Library, Cairo, p. 286. (in Arabic.

Holy Qur'an

http://www.miraclesofthequran.com/historical_07.html

http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/middle_east/4365440.stm. Retrieved 2009-02-16.

http://www.miraclesofthequran.com/article_01.htm

http://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Sleepers

Joan Oates (1996), *Babylon*. Thames and Hudson: London.

Maurice Bucaille (1994), *Moses and Pharaoh The Hebrews in Egypt: Teaching of the Holy Scriptures and History*, Tokyo: Japan,.

- M Dumper and B. Stanley (2007), *Cities of the middle East and North Africa: Historical Encyclopedia*, ABC-Clio.
- M Maraqten (2005), "New Sabaeen Inscription from Maham Balqes (Awam Temple)", *"In Sana'a: History and Cultural Heritage*, vol 1. (Ed) by Saleh Ali Ba-Surra, Sana'a.
- Muhammad Taysir Zabyan (1978), *Mawqi' Ashab Al- Kahf Wa Zuhur Al-Mu'Jizat Al- Qur'aniyah Al- Kubra*, Amman: Dar Al-Atsam,
- Muhammad Said Al Qqahtany (1997), *The main Gods and Symbols in Ancient Yemen until Fourth Century CE.: Archaeological and Historical Study*, (Ph. D) Thesis, Sana'a University, Unpublished, (in Arabic).
- Oward La Fay (1978), "Ebla: Splendour of an Unknown Empire," *National Geographic Magazine*, December 1978, p. 736; C. Bermant and M. Weitzman, Ebla: A Revelation in Archaeology, *Times Books*, 1979, Wiedenfeld and Nicolson, Great Britain.
- Schhippmann KI (1998), *Geschichte der suedarabischen Reich*. Darmstadt, Wiss. Buchges.
- Taha Baqar, (2009), *Muqada Fi Taryhk Al hatarat Al qadymah*, London: Alwarrak Publishing Ltd.

The Influence Of Islam Towards Local Architecture Elements : Comparison Study Of Thailand, Malaysia And Indonesia Wood Carvings.

*Muhammad Faizal Bin Abdul Rani**

Abstract

Southeast Asia region, have experienced various effect of cultural contact from east and western world. Therefore, Southeast Asia region history had pointed out that this area is have undergone various influence from various kind of race and religion. They also bring together their influence into this region. Then, due to various of these influence its impact could be seen in daily life and culture of the society. This study will touch architectural elements in Thailand, Malaysia and Indonesia which is focus into the influence of Islam in wood carving arts in those country. Wood carving art has been long trudge in this region. This art, has undergone various influence which is parallel with time. Those wood carving art has undergone evolution following changes of time. Hence, this study is conducted to identify how deep Islam have influence local wood carving art. In order to achieve the prime aims as outlined above, the objective of this paper is to differentiate between Thailand, Malaysia and Indonesia wood carving in terms of Islamic influence aspect. During this research, information will be acquired through prime and secondary method. Some methods will be used namely literature review, interview, observation, documentation and analysis. The finding of this research is for each country's wood carving have their own character and identity based on the geography, culture, ethnic and religion. In conclusion, the importance of this research is to see either Islam still have give impact towards nowadays technology and culture.

Keywords: *Southeast Asia's region, wood carving art, influence, differentiate, impact*

* Lecturer at Department of Interior Architecture, Faculty of Architecture, Planning and Surveying, University Technology MARA (Perak)

INTRODUCTION

The spread of Islam in Southeast Asia can be said to have several theories. The arrival of Islam through trade has exist since before 13th century. Port on the coast of peninsular Malaysia, eastern Sumatra, the northern island of Java have been identified to be an important during 7th and 8th century. Materials such as aromatic wood and spices has been a major items which involves China, India and the Mediterranean region.

Missionary activity also plays a fairly important at that time. Missionaries who had arrived via merchant ships had spread Islamic teachings and beliefs to the local people. As a result of missionary activities, they managed to spread Islam to the local rulers. At the end of the 13th century is the moment in which several small ports in northern Sumatra was dominated by Islam. From here, Islam has spread to peninsular Malaysia. Malacca Sultanate was the starting point of Islam is widely spread throughout the Malay archipelago.

OBJECTIVES

The aim of this research are mainly to check and identify how deep Islam have give impact towards local wood carvings art. The objective is as follows.

-To differentiate between Thailand, Malaysia and Indonesia wood carving in terms of Islamic influence aspect.

SCOPE AND LIMITATION

- Scope
 - The scope of this research is focussed to building architectural elements in Thailand, Malaysia and Indonesia which is focus into the influence of Islam in wood carving arts in those country. The building will be residential, palace, temple, mosque, tomb and others.
- Limitation
 - During this research conduct,there are several limitation have involved. There were:
 - i. Having difficulties during documentation at the site. Some of the building structures are difficult to reach and the documentation of those structures are limited.
 - ii. The scope of the area are quite broad so not all places have visited.

METHODOLOGY

This study is based on both primary as well as secondary data. The first primary data used is observation and interview. The observation and documentation has been done in Thailand, Malaysia and Indonesia. All selected buildings has been observed and documented based on the research needs. The interview sessions has been held in Terengganu, Malaysia and Bangkok, Thailand in order to study the basic knowledge of wood carvings. The secondary data is depends on literature review which is has been done at Thailand Creative and Design Center, Chulalongkorn University and in Malaysia. The secondary data will support the primary data due to the difficulties of documentation at the site.

FINDINGS AND DISCUSSION

The differences of carving motif between Thailand, Malaysia and Indonesia.

In this region, the wood carving art is different for each country. Each country have different way and style. This based on several factors namely influence from religion, political aspect, government, community's hierarchy, daily life, geographical location, economy, demand, number of skilled and unskilled carvers, raw material, era, function and so on.

i)Thailand

Thailand can be classified into three eras. These era¹ are:

- Sukhothai era—before 13 century
- Ayutthaya era—14 century until 18 century
- Rattanakosin era—1782 until now

Engraving art in Thailand, have close related with royal institution and religion. Many wood carvers in Thailand have took the king and religion as inspiration in carving the wood. Because of that Thailand wood carving motif are very close to those two aspects.

*As in many societies, royalty and religion have been an important source of inspiration and patronage of man's finest workmanship. This is especially true of Thailand where monarchy and religion have always been intimately linked.*Graham(1996)

¹ Sthapitanonda,N. and Mertens,B.(2006),Architecture of Thailand:A Guide To Traditional and Contemporary Forms. London: Thames & Hudson Ltd,p.14-19

The most famous Thai wood carving motif is *lai thai*, which is frequently used and composed in various styles . This *lai thai* motif have took many elements of Khmer, China, India, Mon and west. Before *lai thai* motif been introduce, Thai carving motif that always been made was:

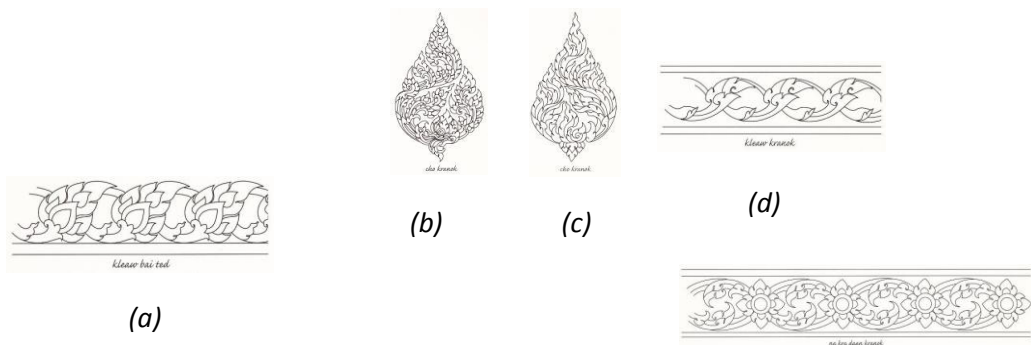
a)Flora

Consist of flower plant, leaf which is usually composed in various cinder form(*kranok* motif) . This *kranok* motif is very well-known and has been used quite long time. This *kranok* motif have already exist since before Sukhothai era. The origin of this motif was believed from China with influenced of Khmer elements. This has been supported by historian expert Piriya Krairiksh in Nithi and Brian(2006) book,

...Thai artisan created such patterns as the various flame-shaped kranok motifs not from nature but from Chinese designs that flooded into Siam in the form of imported ceramics, screens, textiles and other crafts from the 13th to the 15th centuries, a period of extensive bilateral exchange.



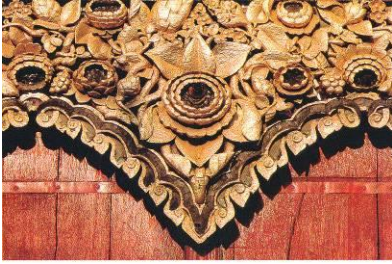
Plat 1: Step how to draw kranok motif. Source: Graham (1996)



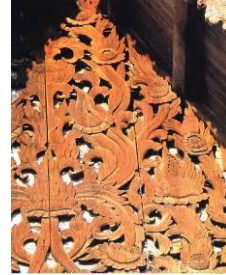
Plat 2: (a) , (b) , (c) , (d) and (e) lai thai motif, contain kranok motif.

Source: Nithi and Brian(2006)

(e)



Plat 3: Lotus design at kong khiew structure, which is at window of Wat Pan Thao, Chiang Mai. Source: Nithi and Brian(2006)



Plat 4: Flora design with Lanna style at , Wat Chedi Luang, Chiang Mai. Source: Nithi and Brian(2006)

There is also motif use fruit such as 'Baknad'(pineapples), in this flora motif.

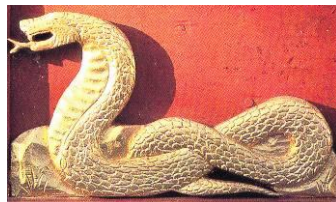
b) Fauna

Animal motif that is frequently carved was dragon, garuda, bird, elephant, deer and four-legged animals such as dog and horse.

The naga (serpent) in particular can be found in almost every type of Isan wood carving including temple architecture and others. Apart from the naga, the garuda, birds and four legged creatures such as dogs and horses can also be found. Naengnoi dan Somchai(1993)



Plat 5: Zodiac motif, such as horse can be found in north and east region of Thailand. Source: Nithi and Brian(2006)



Plat 6: Snake motif is one of the Zodiac symbol, also found in north and east region of Thailand. Source: Nithi and Brian(2006)



Plat 7: Elephant motif use as window support structure at Wat Phra Singh, Chiang Rai. Source: Nithi and Brian (2006)

c) Religions motif

There is carving which is use religion myth in producing wood carving such as in Nithi and Brian (2006) book, woodcarver have adapt from Buddha Life story and Jataka fictitious. They also use epic from Thai-Hindu Ramakian. Deity such as

Narai and Garuda also carved in temple and palace so that become 'guardian' in those temple and palace. Some 'guardian' motif have taken local motif such as 'chawet', that carried book and sword. In Thai society, motif usage from religion myth are extremely use and very close to Thai socio-cultural society. If we see from the early step of Thai house construction until final finish, many taboos need to be followed. In fact, the usage and placement of building structures also must follow Buddhist teachings. The design of such structures is also in accordance with the epic of the Buddha.

Traditionally, house-building was an event accompanied by numerous rites and rituals that involved the participation of the whole community. Astrologers and monks were consulted and various ceremonies performed. Also, Thais believe that if a house is suitable for humans, it is also suitable for the spirits of the land, so every household sets aside a corner in the compound for a spirit house where the guardian spirit is invited to live. Chami, Phuthorn dan Virginia(2002)

Dragon motifs are among the most widely used form religious myth. Dragon, which means snake in Sanskrit, have started since Hinduism. Dragon image also have exist in Buddhist religion as well. The name of the most famous dragon according to legend are Ananta, Vasuki and Muchalinda. The influence of the dragon have reached Thailand during Khmer control Thailand in the 12th century. Starting from here, the dragon motif managed to influence the Thai people.



Plat 8: Kranok motif with dragon tail type khan tuai. Can be found at roof support structure. Source: Naengnoi and Somchai (1993)



Plat 9: Support structure with dragon motif, Rattanakosin style. Source :Nithi and Brian (2006)



Plat 10: Dragon motif with Laos style. The structure start from below until the roof. Source: Nithi and Brian (2006)



Plat 11: Dragon motif with Lanna style. Found at roof corner. Source: Nithi and Brian (2006).

Besides the dragon, there are myths of swan in the carvings. The motif of holy goose is Hamsa. Hamsa is derived from Hinduism. Hamsa is said to be transportation for God Saraswati, the god of inspiration, creativity, art, music and scholarship.



Plat 12: Hamsa motif as a 'guardian' with Lanna-Burma style, at Wat Pong Sanuk Tai, Lampung. Source Nithi and Brian(2006).



Plat 13: Hamsa at cho fa structure at Phrae. Source: Nithi and Brian(2006).

The most frequent motive of 'guardian' that always been carved are the dragon, Hamsa and gods. However, there are also other motif such as monkeys, fish, birds, elephants, deer and many more. But some carvings have shown the combination of two different species of 'guardian' such as motif of kinnorn, the combination of humans and birds.



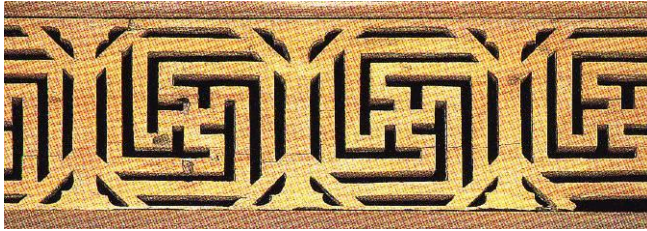
Plat 14: Kinnorn carving with Burma style, at Wat Phra That Lampang Luang ceiling, Lampang. Source: Nithi and Brian(2006)



Plat 15: Kinnorn based on Lanna-Burma style, as 'guardian' at the roof corner at Wat Pong Sanuk Tai, Lampang. Source: Nithi and Brian(2006)

d)Geometry

Geometric motifs are more influenced from China. When Thai run very close diplomatic relations with China, many China geometric pattern has taken. However, the amount of geometric motifs in Thailand is less than the motif of religious myth.



Plat 16 : Swastika motif, influence from China. Source: Nithi and Brian (2006).

ii) Indonesia

Indonesia can be divided into a number of important era. During that era, Indonesia has experienced a variety of mixed culture from the outside. As a result of the mixing of cultures, the Indonesian people have shown a variety of features and characteristic. However, the local cultural identity can still be maintained in areas such as art, language, economics, trade and religion. Indonesia can be divided into five eras, namely:

- Pra-colonial era
- Colonial era
- Independence era
- New order era
- Reformation era

Indonesia has 238 million people, by becoming the fourth populous country in the world after China, India and the United States. With a massive crowd of people, the country has 300 ethnic breakdown which is very different from each other. They also have 250 languages are spoken. Either in speech, dress, social, economic, and religious beliefs for each ethnicity, the differences of the character is clearly visible.

Indonesia, which is consists of a wide range of tribes and each tribes has special custom. Each tribes area has marked by differences in language, the house shape, clothing and art that has a very high aesthetic values. Karsam(1999)

Indonesia carving art motif is very different from one place to another. Indonesia, unlike Thailand, even Thailand country having three major eras, but the impact of the carving art features for all regions in Thailand is almost the same. But, even Indonesia have experienced different eras, the characters of the carved motifs still preserved and remained the difference of the features. This is due to the

pattern of life for each district area is different (Karsam, 1999:6). However, for ethnic that already accept Islam as their principle of life, Islam has taken as inspiration in creating artwork. A number of classical motifs which is conflict with Islam has been modified in order to be accepted by society. For the remaining ethnic groups with the understanding of their ancestors, their work remains and many highlight the old features of their carving art.

In Indonesia there are three main groups, which is has forming three cultural flows. The group was :

- practice animism
-involves Sumatra, Kalimantan, Sulawesi, Nusa Tenggara, Maluku and Papua.
- Hindu-Buddhist
-Java and Bali Island
- Islam
-whole Indonesia.

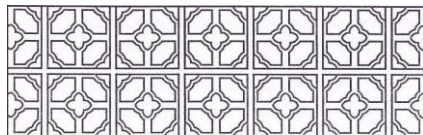
Indonesia wood carving motif can be divided into seven types:

a)Flora

- This flora motif have been carved from every corner of society. However, with the arrival of Islam in the region, everything has changed and flora motif is actively produced. In Indonesia, there are some place that are actively use this flora motif such as in Riau, Minangkabau, Jepara and around the island of Java. Plants, which are often used are flowers, leaves, roots, fruits and shoots.



Plat 17: Leaf motif. Source: Mahyudin (2003)



Plat 18: Cina flower motif. Source: Mahyudin (2003)



Plat 19: Bamboo shoots motif. Source: Mahyudin (2003)

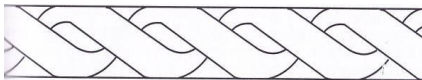


Plat 20: Flora motif at Batak house in Samoa Island, Danau Toba, Medan, Indonesia. Source: Site visit (2004)

b) Fauna

Fauna motifs in Indonesia have long practiced. Since animism age until now the fauna motive has evolved and adapted to the current situation. The application of fauna motif in the wood carving is due to the belief in some spirit that related to the carved motifs. For example, like the lion head at Batak house, believed that carving will protect the house.

..... to adore several types of animals that are considered sacred among other reptilian animals. For example, the monitor lizards, frogs ...Karsam(1999)

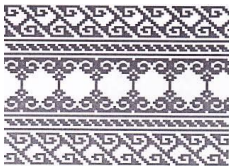


Plat 21: Ant motif carvings in Riau, Indonesia.

Source: Mahyudin (2003)

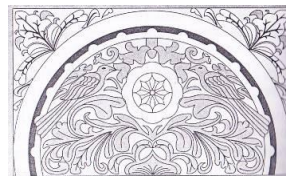


Plat 22: Group of duck motif carvings. Source : Mahyudin(2003)

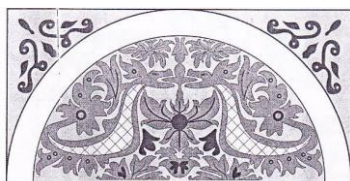


Plat 23: Bat motif carvings.

Source: Mahyudin(2003)



Plat 24: Birds and flower wheel motif carvings. Source: Mahyudin(2003)



Plat 25: Dragon motif carvings . Source : Mahyudin(2003)



Plat 26: Lizard motif was found at Batak architecture in Danao Toba, Medan, Indonesia. Source: Site visit (2004)

Based on the above carvings, there are fauna motif that tells how a community can live in peace. For example, the duck symbolizes friendship, courage, etc. (Tenas Effendy, 2009:3). However, there are fauna carvings that inform to the public about their ethnic identity.

For example, such as the Batak, contains lizards motifs. What are they trying to tell the Batak people can survive wherever they live. This is based on the natural character of the lizard which is a tough animals and can be found anywhere in the world.

In fact, the use of this fauna motifs in Indonesia is too many and varied. From large animals such as garuda, dragon and the elephant to small animals such as ants, have been used creatively. Can be said that each ethnic has its own assumption. This is due to each of these ethnic groups are socio-culturally different from each other. In addition, there are motifs that have been created and adapted to the local population. For example, *kala* motif , which is a nickname referring to the lions, were composed and vary from place to place. In Central Java, this *kala* have no chin, no tongue and have beautiful hair. In East Java, have chin but do not have a tongue, jaw but have claws. In Bali, have chin and long-tongued (Karsam, 1999). So, this is clearly due to the invasion of the Islamic religion has an impact on the production of this carving art motif.

c)Nature

Nature motifs that commonly used are the moon, stars, sun, clouds and so on. Nature motifs, usually initiated by ethnic animism practice. However, some ethnic groups which is not practice the animism anymore is still practiced this motif.



Plat 27: Star motif.

Source: Mahvudin(2003)

d)Religion and belief

After the invasion of Islam in Indonesia, Islam has dominated some areas. Islam has stepped in Indonesia since the 13th century in northern Sumatra. Then, Islam has established a strong presence in Java and Sumatra at the end of the 16th century. In creating carving art, the carvers began to use calligraphic motifs in



Plat 28: Calligraphy motif. Source: Mahyudin (2003)

their work. However, not all ethnic produce the same motif. Only Muslims who adopt this motif. However, not all Muslim craftsmen could produce this calligraphic motifs. Only the experts who can produce this pattern with great aesthetic value.

e)Geometry

Many geometric shapes have combined with calligraphic motifs. However, there are also combined with other motifs such as flora. As the below picture, geometric motifs are combined with the flora.



Plat 29: Combination of flora and geometry motif at Gadang house in Sumatera, Indonesia. Source: http://en.wikipedia.org/wiki/Rumah_gadang

In this geometric pattern, the used form has a meaning and close related with the Islam. The *Segi Lima* motif represents Pillars of Islam. *Segi Enam* motif representing the Pillars of Faith. *Segi Delapan* motif, a symbol of *Delapan Penjuru Angin* (Tenas Effendy, 2009: 5)

f)Human behaviour

There are also carving that refer to humans, such as human behaviour and activity. As found in the Gadang House, Padang, Sumatra, Indonesia are carved motifs *rajo tigo* (king of the three), *manih pumice* (sweet flower, which means a woman who is friendly) and *jalo takambang* (nets flared).



→ Breast

Plat 30: Breast motif, symbolizes fertility of Batak people was found in Danao Toba, Sumatera, Indonesia. Source: Site visit(2004)

g)Object

Motive is also used objects. Motifs such as a ship, symbolizing the life of marriage, ethnic and nation, a symbol of unity and concord and others (Tenas Effendy, 2009:5)

iii)Malaysia

Malaysia has experienced a variety of influences from outside. Due to a very strategic location, Malaysia has become the focal point of the whole world. Thus, the influence from outside also give inspiration to carvers in Malaysia.

Malaysia wood carving motif has undergone various transformations in line with the times. According to the Malaysian Handicraft book (2009), Malay carving motifs can be divided into four eras :

- Malay Langkasuka Motif (Gods Petals)-6th century
 - use the 'flame' style, same like in the Ayutthaya kingdom and the Majapahit in Java using the same motif.
 - elements of flowers and leaves are not important .
 - use energy elements in the earth such as soil, water, fire and wind



Plat 31: Malay Langkasuka motif.
Source: Kraftangan Malaysia (2009)

- Malay Old Flower Motif (Virtual Petals) -1600
 - influenced by foreign cultures such as China and the west.
 - using 40% natural elements and the rest inspired by the artist.
 - still maintain the Malay identity.



Plat 32: Malay old flower motif. Source: Kraftangan Malaysia (2009)

- Malay Live Leaf Motif (Petals of Life) -1800
 - highlighted by craftsmen from Pattani and Kelantan.
 - using 70% and 30% of natural elements inspired by the artist.



Plat 33: Malay live leaf motif. Source: Kraftangan Malaysia (2009)

- Motif Contemporary Motif(Independent) -1970
 - modern design elements and the design are more free and diverse.
 - not limited to traditional motifs.

According to Norzehan (2009), carved motifs can be divided into two main groups, namely:

- Traditional Crafts Motif
 - Contemporary Craft Motif
- is a combination of new element in the sense of time and local design.
Examples like below picture .



34: Mangosteen motif.
Source: Norzehan(2009)



Plat 35: Pumpkin motif. Source: Norzehan(2009)

Generally, Malay wood carving motif can be divided into:

a) Fauna

This fauna motifs known prior to the entry of Islam in the region. During the Hindu and Buddhist era, the Malays have adopted religious elements in the carvings. Characters from Hindu and Buddha epic have been taken and translated into carving art.



After the invasion of Islam in the region, all Hindu-Buddhist animals motifs were eliminated. Animals motif that have been selected were modified wisely and has been produce in abstract way.

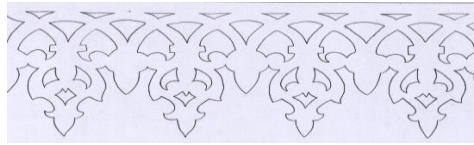
Plat 36: Gagak Sura bird motif use for royal event. The mythical creatures such as the garuda, the God's vehicle according to local faith before Islam. Source: Site visit(2009)

After Islam have influenced all over the region, the Malays have changed in the selection of motifs. They were concerned about the flora motif because Islam prohibits the use of animal motifs. Before, the Malay carvers inspired by plants that grow around their house or carving place. Sometimes, the plant motif is the plants were taken from not important or unknown species at all. However, the creativity of the carvers have made the carvings more interesting.

Sometimes selected plants motif contain nutritional and aesthetic features. And, some of these plants are planted around the house.

Among the plants that are normally used as a motif are Ketumbit, Navy Beans, Spinach and Daun Sayap which was used as traditional medicines. Motif

like Bayan Peraksi, Peluput Flowers, Ketam Guri, Dala Dani, Kenanga Flower, Cempaka Flower and Chinese Flower growth as plants that produce fragrance or have a beautiful flower. Perbadanan Kemajuan Kraftangan Malaysia (2009)



Plat 37: Bamboo shoots motif.

c)Calligraphy²

Once accepted by the Malay Muslims in the region, the carvers has been actively producing artwork featuring Islamic. Calligraphy continued to place among the carvers and often worked together - with the flora and geometric motifs. Usually this calligraphy has a meaning and sometimes the message is for public public. However, the message is depend on the function and location of the carving.

Quranic verses commonly used is a text form of advice, lesson, reminder, law, prayer and so on. Kraftangan Malaysia (2009)



Plat 38: This back rest is belong to the Sultan Mohammed IV, Kelantan, on the date 1896. The calligraphy meant 'This boat is owned by the Kelantan Ruler, the son of the late Sultan Muhammad. Source: Muzium Negara (1974)



Plat 39: Decoration above the door of Tengku Bendahara Palace, Kota Bharu, Kelantan. Source: Muzium Negara (1974)

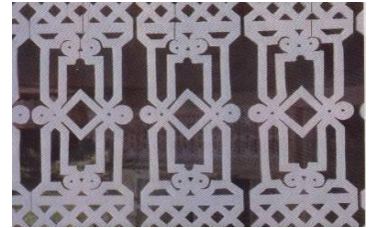
d)Geometri

This geometric motifs continue to grow in line with the acceptance of the Malays to Islam. When animals motives are not allowed, the carvers begin to apply the geometric patterns in the carving. Usually, this geometric motifs combined with calligraphic motifs. However, there are also geometric motifs combined with flora.

² Longman Dictionaries(1995), *Longman Dictionary of Contemporary English*, England: Longman Group Ltd, p.185

A mixture of geometrical and floral motifs is carved in perforated forms. Swastika and octagons are geometric forms found on panel and door leafs representing beauty and balance. In the octagonal carving, an abstract motif of the tanjung (Mimusops elengi) flower is inserted into the center of the timber panel, Ismail Said(2001)³

The use of geometric motifs have been growing rapidly and many use the Islamic geometric elements. Geometric motifs use Islamic geometry was found in mosque, tombs, palaces and houses. There are geometric patterns that have changed its name to the local name. For example, the motive 'Pilih Berganda' and 'Swastika' has changed its name to the motif Potong Wajik and Siku Keluang (Kraftangan Malaysia ,2009:68).



Plat 40: Pola Pemidang.

e)Kosmos



Star motif

This pattern use natural elements like sun, moon, stars, clouds move, the hills, waves, and so on. Sun and star motif is often used in gable ends.

Plat 41: Kedah traditional house in Langkawi Island. Source: <http://www.worldisround.com> (2009)

CONCLUSION

It is important to know the history of Southeast Asia because the region is very rich in mixture of cultural of the East and West. When there is mixing of cultures from the outside, local cultures will be change. Just like wood carving, has evolved in line with the times. Local architecture has been influenced by foreign elements and has adapted to the local elements. Transition phase from animism

³ Ismail Said (2001), "Art of woodcarving in Timber Mosque of Peninsular Malaysia and Southern Thailand", *Jurnal Teknologi*, Universiti Teknologi Malaysia 34(B) June 2001 : p.45-56

to Islam has shown a shift-pattern of motif with more clearly. More Islamic motif elements and style was widely spread and be followed throughout the Malay archipelago. The application of wood carving techniques were found to also change and follow the requirements of the local cultural and religious. In this region, three countries, namely Thailand, Malaysia and Indonesia has its own wood carvings arts. Those art has shown the differences and can be identified if understand the basis for each country.

ACKNOWLEDGEMENT

The author would like to extend appreciation to Wan Mustapha Wan Su, Apichai Piromrak from Silpakorn University, Chulalongkorn University and Thailand Creative and Design Center, Bangkok, Thailand, who make this study and paper possible.

BIBLIOGRAPHY

- Chami Jotisalikorn, Phuthorn Bhumadhon dan Virginia McKeen Di Crocco (2002), *Classic Thai: Design, Interiors, Architecture*. Singapore: Periplus Edition
- Graham,M. (1996), *Thai Wood*. Bangkok: Finance One Public Company Limited
- Ismail Said (2001), "Art of Woodcarving in Timber Mosques of Peninsular Malaysia and Southern Thailand", *Jurnal Teknologi*, Universiti Teknologi Malaysia 34(B) June 2001: 45-56
- Karsam (1999), *Seni Ukiran Jepara Indonesia: Kajian Mengenai Ciri dan Motif*, tesis untuk master, pg. 6, 60, 48
- Kraftangan Malaysia (2009), *Ukiran Kayu Warisan Melayu*. Kuala Lumpur: Perbadanan Kemajuan Kraftangan Malaysia
- Mahyudin Al Mudra (2003), *Rumah Melayu: Memangku Adat Menjemput Zaman*. Riau: AdiCita
- Nithi Sthapitanonda dan Mertens,B. (2006), *Architecture of Thailand: A Guide to Traditional and Contemporary Forms*. London: Thames & Hudson Ltd

Naengnoi Punjabhan dan Somchai Na Nakhonphanom(1993), *The Soul of Isan Wood Carving*. Bangkok: Rerngrom Publishing Co. Ltd

Norzehan Adli Bin Muhammad (2009), *Seni Kraf Kayu: Motif Dan Teknik*. Selangor: Institut Kraf Negara

Tenas Effendy (2009), "Manifestasi Falsafah dan Pemikiran Melayu Melalui Seni Ukiran". *Prosiding Persidangan Antarabangsa Kesenian 2009 "Seni Dekorasi: Pelestarian dan Pembangunan"*, Co-organized by the Academy of Malay Studies, Universiti Malaya and the Ministry of Information, Communication and Culture, Malaysia, Vol. 2 no pg. due to not included in the proceedings. Attached separately.

Mr. Apichai Piromrak, lecturer, Silpakorn University, Bangkok, Thailand, Interviewed 20 May 2009

Mr. Wan Mustafa Wan Su, carver and owner, Balai Seni Mustafa Wan Su, Besut, Terengganu, Interviewed 10 April 2009 and 30 Julai 2009

Malay- Islamic Historiography Behind Kelantan's Kampung Laut Mosque Construction

Wan Salleh Wan Ibrahim*
Nik Hassan Shuhaimi Nik Abdul Rahman**

Abstract

The Kampung Laut Mosque in Kelantan had been widely acclaimed as the oldest mosque in Malaysia. It is also reputed to be the valued historiographic heritage of Malaysia, Java, Champa and Thailand of the past. Recent interest amongst Islamic research groups – sufi students, art historians and architects alike – had been noted. However, little attempt had been made to put together the disparate pieces of information and evidences available to provide a coherent and conclusive academic expose for universal use. The present attempt by the authors is to fill this urgent knowledge necessity. The research analysis covers (a) Nusantara historiography (b) Sufi tradition of Islamic architecture and (c) the Wali Songo Tradition and (d) architecture appreciation of the mosque.

Key words: Kampung Laut Mosque, Nusantara historiography, Sufi architecture tradition, mosque development

Introduction

What is Malay-Islamic historiography in relation to the Kampung Laut mosque? This paper will highlight the influence of Islamic propagation and the role of missionaries in construction of the oldest mosque in Southeast Asia.

'Historiography', as defined, concerns three matters: "(a) principles, theories or methodology of scholarly historical research, (b) the writing of history based on critical analysis, evaluation and selection of authentic source and materials and composition of these materials into a narrative subject to scholarly methods of criticism and (c) a body of historical literature."

Such scientific selection and evaluation of historical data for objectivity and truth, in a nutshell, educate readers to be aware of inaccuracies in writings about history.

* Associate Professor (Ph.D) in the Faculty of Architecture, Planning & Surveying, UiTM, Shah Alam

** Professor Emeritus(Ph.D) in the Institut Alam & Tamadun Melayu (ATMA), UKM, Bangi

Meanwhile, the Kampung Laut's Mosque in Kelantan had been widely written and discussed in many forums before. However, one article (Nik Amran Abdullah, New Straits Times, June 2000) that highlighted the mosque's history, presented us as a never-ending fascination for researchers. According to Nik Amran's report, it was built in the 1400's by some missionaries. Interestingly, other writers differed in its dating, putting it at around 1730's. That makes a difference of more than 300 years in dating the mosque's construction.

On the issue of who exactly erected the mosque, several writers presented us with differing facts. Some stated, the builders are 'the Javanese traders'; others, 'missionaries travelling from Java to Champa', and yet still others 'traders travelling from Pattani to Java.' Inadvertently, several of these articles reported that the ship they were travelling in sprang a leak, partly caused by a storm and they prayed that if they be saved, they vowed to build a mosque on the nearest shore. That nearest shore is the mosque site of Kampung Laut.

Readers, therefore, may be able to deduce for themselves the accuracy of facts and degree of scientific truth in such narratives. Since the mosque issue is of great public interest, it behoves us to examine its historiography.

Architectural history of our oldest mosque building is indeed recognized as our national heritage and cited proudly by researchers and even university students. Yet, the materials differed greatly to create confusion. In our effort to understand this better, we refer to Andrew Leach (2010), an architect academician, who wrote a compelling book entitled *What is Architectural History?* Leach advocated that people had very high emotive interest in buildings at all times and in all civilizations. People build their lives around buildings and thus relate to them as signposts in their life stages to recollect their historical pasts. Buildings, as social and cultural artefacts, signify different meanings to different people at all times. As such, writers and researchers, historians, archaeologists, architectural historians, public servants, civic groups and the laymen had significant interest in them and to safeguard them as a national heritage (ibid: 25-26). In the west, involvement in building conservation, maintenance and upkeep bring together cultural activists and civic groups in a lively forum, thus serving as critical public education.

In our bid to 'revisit the history' of this mosque, we need to examine the historical data from countries such as Southeast Asia and the Malay Nusantara regions, especially before and during its construction period. In this light, we will examine how the process of Islamisation began and especially the role of sailors, merchants and missionaries in Islamic diffusion.

The following discussion, therefore, serves to list the scope and findings of the research.

Nusantara Historiography

The Malay World in the past is often referred to as Nusantara. Most historical records available had been mainly from the Chinese; and some pre-colonial history had been in the form of Malay Hikayats. In the case of the Indonesians, their chronicles are called Babads. Hikayats and Babads appeared to be not concerned with buildings. They are narratives on royal exploits and succession (Ensiklopedia Malaysiana, 1996: Siti Hawa Salleh, 2004; Hafidzi Mohd Noor, 2007:48-9; Muhd. Yusuf Ibrahim, 2010; Denisova, 2011).

Malay-Islamic concerns on architectural space and form spirituality had been well expounded by a scholar like Abdullah Mohamed (1985:31-94). Abdullah wrote that Kelantan culturally went through a long process of Hinduism and Buddhism (ibid:1-21). Pre-Islamic Kelantan (Medang Gana, Kalathana, Chih-tu) rose within the cultural shadows of more powerful kingdoms like Langkasuka, Tambralinga, even Funan and Champa, and thus culturally remain almost indivisible. Much of the details of Malay-Islamic historiography of the Kampung Laut mosque will be given in the latter part of this paper.

Before we delve into our subject of the Malay-Islamic historiography of the Kampung Laut mosque in Kelantan, it is pertinent that we have an understanding of Islam's position on Sufism and Sufi architecture, which the mosque is associated with.

Sufi Tradition Of Islamic Architecture

Sufi mysticism (*tasawwuf*) is a complex subject. However, Ali bin Uthaman Al-Hujwiri, a noted Sufi himself, enlightened us in his book *The Kashf Al-Mahjub*, (2006). Ali maintained that the Sufis had purified souls categorised as 'companions' of the Prophet Muhamad SAW. Evidences of such are as quoted in the Qur'an in verses Al-Hijr :40 and Al-An'am:52. As 'purified souls' they succeeded through a process and path (*tariqah*) and attained an elevated status (*maqamat*) granted with extraordinary favours (*barakah*) by Allah. This coveted status is widely recognized as men or women attaining sainthood (*auliya*) (Yunus, 62; Al- Maidah 59); and that God will indeed grant them power and authority (Nur : 55) by being in this fellowship (An-Nisaa:69).

The term 'Sufi' is further clarified (ibid) to mean, among others, 'pure', and their wearing of a habitual woolen gown (*jama-i suf*), denotes them to be belonging to a group called *Ashab-I Suffa*. Examples of Sufi practitioners are Caliph Abu Bakr, Umar Al-Khattab, Uthman, Bilal b. Rabah, Salman Al-Farisi, Abu 'Ubaidah b. Jarrah and many more. Warsi (2011:47) postulates that:

" The aim of Sufism is the cultivation of "perfect beings" mirroring divinity. In this plane a perfect being is also called a Wali (saint), a word that literally means "sincere friend". All who have been

prophets are also saints. ... Sufism succeeded in inculcating the sentiments of fraternity, equality and equity, coupled with a sense of service to humanity, irrespective of race, community, caste, creed and colour”.

Sufis generally maintained an inner dimension to life, preferring to guard their hearts (*wara*) and to dress rather simple. Their way of life is to devote wholesome attention to Allah and nothing else (Syed Hossein Nasr, 2010:191-200). They practiced asceticism (*zuhd*). As Muhyiddin Ibn ‘Arabi, a famous Sufi, (1994:5) stated:

“ To advance on this path, in the footsteps of the prophets (peace and blessings be upon them), you have to be light – light in worldly goods, light in your concerns about this world.”

Practicing *zuhud* does not mean leaving the world to its own ends, but rather to participate and prioritise the Islamic mission. Having the prophet as an example, his Qur’an and Sunnah as guide, the sufi mission can be very varied. Examples of world reknown Sufis are Rabiatal al Adawiyah, Ibrahim Adham, Al Farabi and Al Ghazali, but some patron saints like Maulay Idriss founded a city community of Fez (Morocco) or even in the case of Osman Bey, a student of Sufi Sheikh Edebali, became the founder of Ottoman empire. Even the Admiral Cheng Ho was a Sufi (Nik Lee, 2005) and Sinan the Master Architect of the Ottoman Empire in the 15th century.

By being men of substance, Sufis were generally consulted by kings and sultans, thus their roles had been in the inner courts and corridors of power.

Aesthetic arts and Islam

The inculcation of psychic consciousness and skills in crafts are mainly spiritual. The mother of all arts had been recognized as architecture. Nothing is far from the truth insofar as aesthetic arts and Islam is concerned. Being inseparable, the core is that everything in the universe owe its existence, form and substance to Allah. (Al-Hasyr: 24). The act of being Creator (*Khalafa*), Author (*Khaliq*), Evolver (*Bari-u*) and Bestower of colours and shapes (*Musawwir*) are all Divine Attributes. In this ayat and in so many other ayats of the Qur’an, the Sufis found inspiration. The Prophet, in his hadith, used to reiterate: “ God is Beautiful and He loves Beauty.” This Hadith Qudsi summarises the fundamentals of aesthetics in Islam.

Like nature, its creatures and the wide universe is a wonderful piece of art, whose Supreme Artist (*Musawwir*) is recognized to be Allah Subhanahu Wataala.

Man had been created to be a natural learner. The revelations as revealed to the Holy Prophet and his Holy Qur’an is to exhort humanity to observe (Yunus:67), to reflect (Jathiya:13), to know (An-Na’am:97) and to visualize (An-Nur:44) all phenomena that aid learning. This all-round mission should propel all seekers of truth to *ihsan* (excellence). The picture-model of an excellent

philosopher/professional/artist is therefore (A. Yusof Ali, 1983:173) instructive, God-given and inspired:

“ Men who celebrate the raises of God, standing, sitting, and lying down on their sides, and contemplate (the wonders of) creation.”
(Al-Baqarah:191)

“ He has created the heavens and the earth in just proportions, and has given shape, and make your shapes beautiful: and to Him is the final Goal.” (Taghabun:3)

“ They asked thee concerning the spirit of (of inspiration). Say: The Spirit (cometh) by command of my Lord: of knowledge it is only a little that is communicated ... We have sent thee by inspiration ...”
(Bani-Israel:85-86)

The Sufis, as seekers of knowledge, truth and inspiration, depends only on the pleasure of Allah, who functions as Guide and Supreme Artist (*Musawwir*).

In this light, Man's knowledge and skills proceed in small steps in the direction of God (Inshiqah:19). The will to form (of artists and aestheticians) therefore revolve in its cycle stimulated by Allah. The supreme desire of the Sufi artisan is to be in this divine treasury (Mulk:14), whose spark of divine inspiration is desperately sought (Shura: 3). Allah is indeed a hidden treasure, and needs to be known in His own account. Nothing is imparted to the unworthy. Therefore, the human agency, the artist, the philosopher, the seeker needs to 'sip' his share from this divine cup. In truth, all arts like architecture, calligraphy and painting are divine.

Islamic divine arts are practiced through a closed system, admission into which is closely monitored by the Sufi Master. A pupillage system was practiced similar to present day architectural profession, that is, nobody will get his/her ijazah without proper apprenticeship (R.H. Princess Wijdan Ali, 2001, Crinson & Lubbock, 1994: Leach: 2010). For example during pre-Islamic times of Turkey, the Seljuk tribes were not skillful in designing buildings of quality. As a result of their coming to know the Sufis from Burkhara and Khwarezm, they imbibed Seljuk architecture (Suleyman Seydi, 2008:39). Similarly goes for the Safavid arts in Persia.

Sinan, the famous Sufi Mimar, took the Sufi road to excel in designing elegant structures like domes, minarets and arches. As a Master Architect under Sulaiman the Magnificent, he was responsible for 376 civil projects like mosques, palaces, madrassas, bridges and caravansarais. The iconic Turkish minarets and domes has been Sinan's production of architectural genius.

Islam and Sufism in Southeast Asia

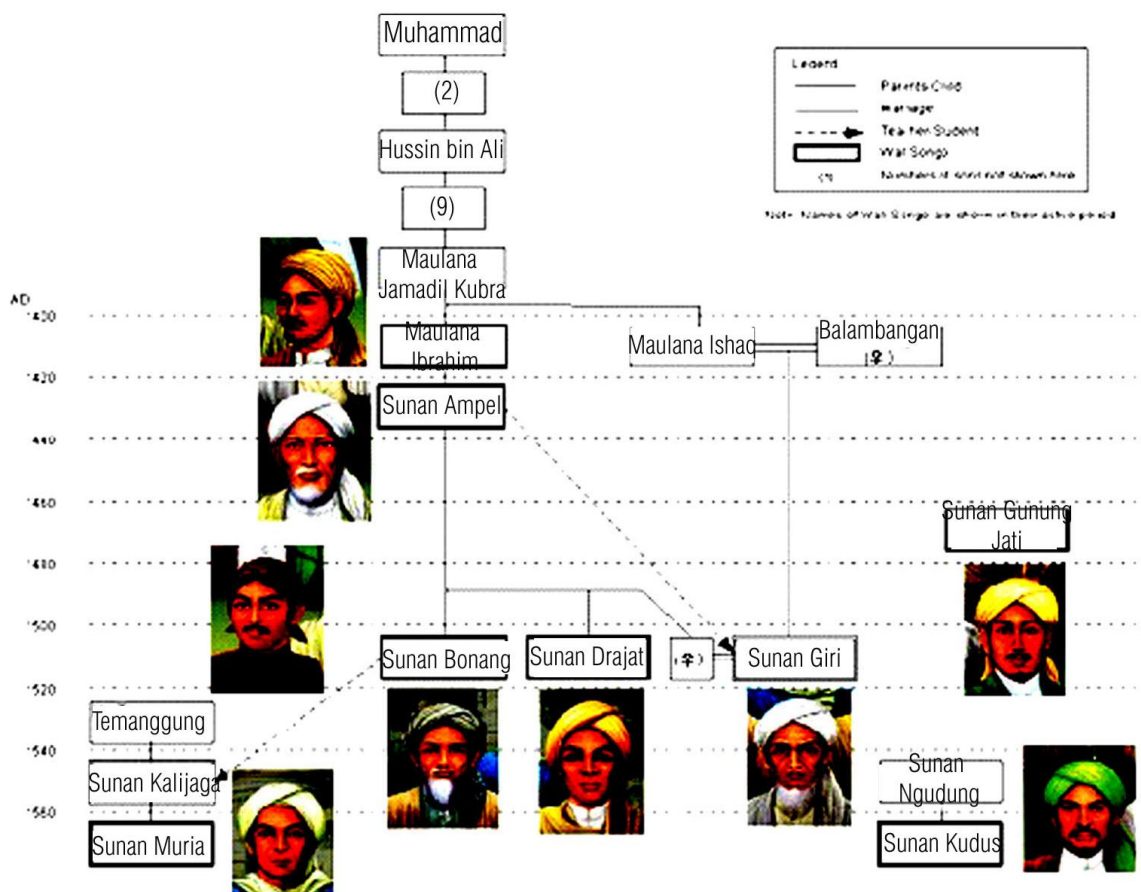
Islam entered China through the Silk Route and into Southeast probably through merchant sailors and missionaries down through the city of Changan. Another route was through Yunan, Canton, Hainan, Vietnam, Champa Kelantan and Malaysia. This line of reasoning gradually was moulded into the Chinese perception that they were responsible for Islamising Southeast Asia and Nusantara. The many missions of Admiral Muhamad Cheng Ho and the Ming Dynasty to Java, Malacca and Kelantan undertaken by the Ming Dynasty, actually solidified this Chinese theory. Tan Ta Sen (2009), reasoned that the erection of mosques generally took the three-tiered roof architectural style, pagoda shaped minarets, curved roof edges and woodcarvings (ibid:198- 202). All these had been Admiral Cheng Ho's larger legacy transposed onto Malacca and Java. The greatest visual evidence being the imposing Masjid Kampong Keling mosque in Malacca, Tuban mosque in Sumatra, Kebun Jeruk Mosque in Jakarta which looked very much like the Forbidden City roof structures of Beijing.

The Islamic missionary theory advocated by Hamka and Syed Muhamad Naqib Al-Attas (2011) is equally valid (Hafidzi Mohd Noor, 2007). While learned luminaries like Sheikh Hamzah Fansuri, Sheikh Shamsuddin As-Sumaterani, Sheikh Nuruddin Ar-Raniri and others had their share, the Wali Songo Traditions provided a more pervasive theme upon Nusantara (Hj. Muzaffar Dato Hj. Mohamad & Suzana Hj. Othman, 2010).

The Wali Songo has been termed as the *Ahlul-Bait* (Family members). Malay-Islamic historiography connects to the great continuous chains of Islamic rulers and Sultanates of the west. During the Islamic spread, Arabs and Gujerati merchants visited the Malay world extensively (ibid:92).

Sumatra seemed to be the first port of call, then Pasai, but from here all parts became accessible. There were found Islamic tombstones dated 1082 in East Java, dated 1264 in Brunei (ibid:95). Similarly, the Malay Annals recorded that the 13th Century Sharif of Mecca exhorted that missionaries should bring Sumatera to Islam, as “for in that country will many saints of Allah will come.” ... But there is a fakir in the country of Mu'tabari (Malabar, India), it is him you should bring along.” (ibid:96).

In 1346 came another noble family member of the Sultan of Delhi, Syed Hussein Jamadil Kubra, precursor of the Wali Songo. A complete geneological tree of the Wali Songo is given in Figure 1 below.



Source: <http://3.bp.blogspot.com>

Figure 1 : Geneology of the Wali Songo family

The Wali Songo Tradition

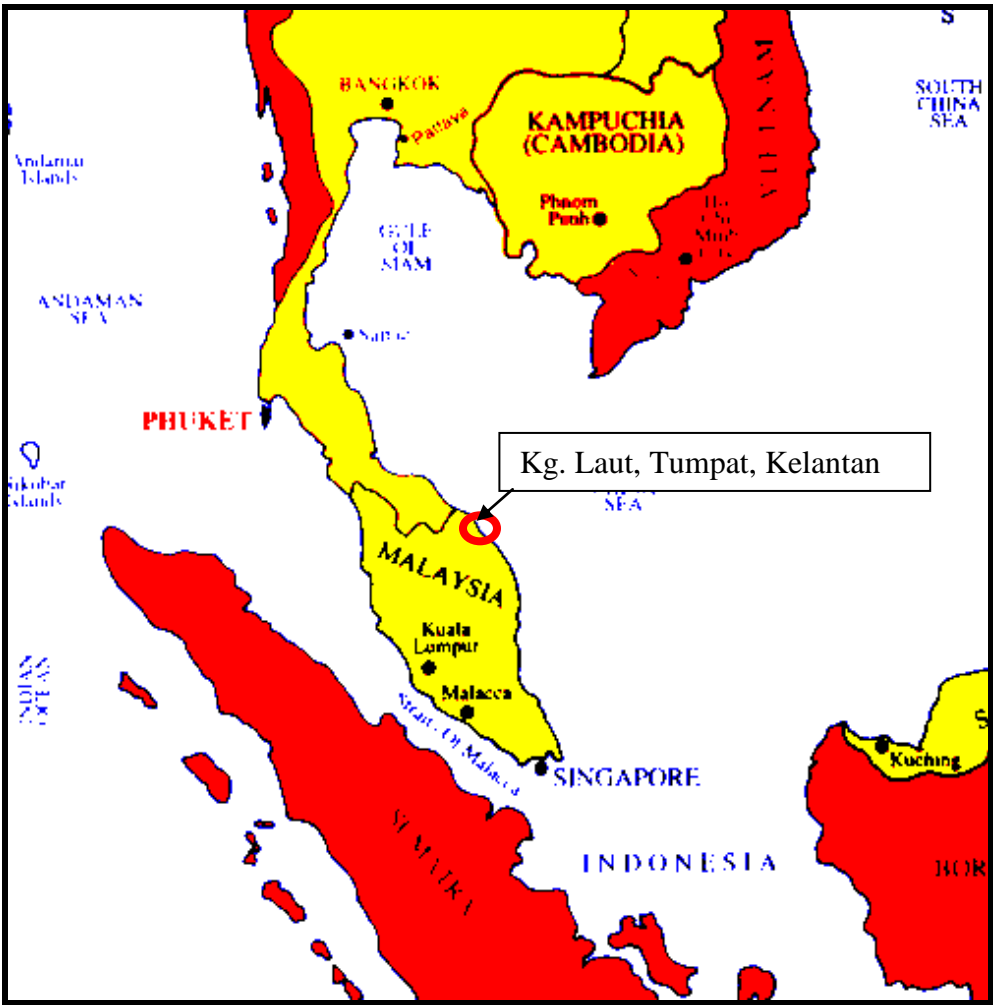
A brief review of the Wali Songo Tradition by past writers is necessary here. One of the earliest focused study available is by Abdul Halim Bashah (1993). As our past history of Kelantan had not been properly written, the tendency for Abdul Halim was to write many facts in brief notes that made the book more meaningful only to the man in the street. However, that does not in itself say the book is irrelevant as it has been referred by writers. Meanwhile Ermita Soenarto (2005) had made an honest attempt to study the Wali Songo in contemporary pop genre, especially for consumption of the younger generation of Indonesians. Tan Tan Sen's analysis (2009) focused more on the Chinese perspective, claiming that some members of the Wali Songo were indeed Chinese Muslim converts, which in our view renders the study a bit 'ethnocentric' in perspective. The best and most

comprehensive detailed study is by Hj. Muzaffar Dato Hj. Mohamamd and Suzana Hj. Othman (2010).

In our study of the Kampong Laut Mosque in Tumpat, Kelantan (See Figure 1), we are trying to provide this religious tradition as a historical backdrop and connection to the mosque development.

4.1 Kelantan in history

Kelantan, where the Kg. Laut mosque was once located is given in Figure 2 below.



Source: Internet

Figure 2: The location of Kampung Laut Mosque in relation to Nusantara

Kelantan is a neighbour to Thailand, Cambodia and Vietnam, albeit the latter two are separated to Kelantan by the South China Sea. Ancient merchants and sailors regarded the South China Sea as the only barrier among themselves.

During prehistoric and protohistoric times, substantial amount of gold and tin were found in southern Kelantan, which made Kelantan very prosperous (Anker Rentse, 1986: 23-4). There are evidences of Mon-Khmer speakers who indicated Funan (Vietnamese) people penetration in gold and tin mines. The mineral wealth at Sungai Lebir and Sungai Galas and their tributaries triggered a chain of settlements to grow along the Kelantan river up to Pahang and Perak, making south Kelantan the main hub of prosperity. Chih-tu, the kingdom identified by the Chinese, may be in this part of Kelantan.

During the 1st century Funan Empire, the main port, Oc Eo became the main hub for coastal shipping and the Kelantan coast, Pengkalan Chepa was linked to Chaiya, Satingpra and other ports on eastern seaboard of Thailand. When Islam came, Pattani and Ayuthaya were also influencing Kelantan and vice versa (Nik Hassan Suhaimi Nik Abdul Rahman, 1999:323-325).

Between the 1st to 16th century, Kelantan become known as the Southern Seas civilization, tied up with Funan, Champa and Langkasuka (Nik Hassan Suhaimi Nik Abdul Rahman, 2008, Wan Salleh Wan Ibrahim, 2008, 2010; Mohd. Zamri A. Malek, 2011).

Perhaps the best evidence of Islam's appearance is the ancient gold coin as an archaeological record. The coin inscribed with *al-julus Kelantan* and *al-julus al-Mutawakkil 'Ala Allah*, dated 577H/1181, found at Kampong Kubang Labu (near Pasir Pekan about 10 kilometers from Kota Bharu) is indicative of the period concerned (Ezad Azraai Jamsari, Noor Inayah Yaakub, Wan Kamal Mujani *et al*, 2011:142).

The book *Rihlah Ibn Battutah*, which recorded the travels of Ibn Battutah to Kailukari (Kuala Krai) in 1342 AD, noted a unique encounter between Ibn Battutah and the then ruling princess, Princess Urduja. Historians identified the Princess Urduja as Cik Siti Wan Kembang, a warrior princess and a Sufi. In 1349 Syed Hussein Jamadil Kubra appeared in Kelantan, and married Puteri Linang Chahaya, the younger sister of Cik Siti Wan Kembang. One of Syed Hussein's brother, Syed Thana'uddin (Sheikh Muhammad Saman) operated a religious centre in Bukit Panau (south Kelantan) (Abdul Halim Bashah, 1993:1). She may had had her Sufi education much earlier and had her own female followers. A leader in Islamic education and martial arts movement, she defeated the Siamese attacks. Thus she was rewarded and recognized. She was coronated Queen of Kelantan in 1610 AD and ruled Kelantan at the Gunung Chinta Wangsa in the southern part of Kelantan (ibid: 143).

During these times religious education centered around the palace, and to some extent mosques and madrassas. There were many Middle Eastern merchants and missionaries appearing in Kelantan as Kelantan and Patani were

important religious and trading nations. The political fortunes of Kelantan and Patani interweaved as during Patani's Golden Age of the four Queens (1584-1686) the power base centred in Pattani. However, after 1688-1690, the Patani royal line came to rule Kelantan. The overall view is that Islamic education in Kelantan is quite similar to those available in the Arab world and the Ottoman Empire. The fact that Princess Urduja spoke Arabic and Turkish to Ibn Battutah is testimony to that.

There were several rulers after her at Jembal. Apparently, one of them is Raja Sakti, succeeded by Raja Loyor, Raja Omar (1721) and Tuan Besar (Abdullah Zakaria Ghazali & Zahir Ahmad, 1999). They ruled from Kota Jelasin (now Kg. Kota), Kota Mahligai, Bukit Marak and Gunung Ayam (Tanah Merah). Due to many successive rulers in power within short periods, Kelantan's instability attracted threats from Siam. This was especially so during Puteri Saadong/Raja Abdullah's period (Mohamad Nordin Awang, 1982:118-150). These rulers, did not seem to solicit Sufi advisers for consistent religious education.

A good detailed study of this period had been undertaken by Abdullah Mohamed (1981). Around 1698 (ibid: 24), Kelantan was divided into two parts; areas to the west bank of the Kelantan river, with Kota Kubang Labu as centre, was given to Tuan Sulung to rule, while the east bank, with Kota Pengkalan Datu, to Raja Sakti II. However, another disputant, that is Raja Omar, abrogated all these arrangement. War was declared among disputants, which resulted later in 1717 in the so-called two Kelantans. The determining Queen Mas Chayam gave the east Kelantan to Long Muhammad and in 1733 he annexed the western half to himself.

Kelantan at the time preceding the building of the Kampong Laut mosque (1730's) was experiencing political uncertainty due to the rapid succession of rulers (maybe chiefs) associated with the royal household located at Jembal. However, the well-established system of Islamic religious education (*funduq*, *pondok*) centering around religious luminaries proved stable. Over time Kelantan was nicknamed 'Verandah of Mecca' (*Serambi Mekah*) attracting scholars and students from all over Southeast Asia.

The emergence of Sufi personalities in Kelantan began with the coming of Sayyid Hussein Jamadil Kubra to Kelantan (after Champa). He contracted three marriages altogether; in Kelantan he married his first wife, Puteri Linang Cahaya, and had a son Sayyid Barakat Zainal Alam; in Champa, to Rahmawati, a daughter of the king of Champa, with whom he had another son by the name of Ibrahim Asmoro; and thirdly to Siti Syahira and was blessed with a son by the name of Ali Nurul Alam. He married his second wife as his first wife died, and much later to the third.

When Syed Hussein visited Champa, he married Rahmawati, the daughter of Sultan Zainal Abidin. To propagate Islam in Java, Sayyid sent Ibrahim Asmoro and his two sons Maulana Rahmatullah (Sunan Ampel) and Maulana Ishaq.

Sunan Ampel was responsible for the setting up of the first Islamic kingdom of Demak-Bintoro in Java; his two sons Maulana Makhdum Ibrahim (Sunan Bonang) and Syarifuddin Hashim (Sunan Drajat) became missionaries. His daughter married Raden Mas who eventually became Sunan Kalijaga.

Meanwhile the son of Maulana Ishaq, Raden Paku, too, turned out to be Sunan Giri, responsible for spreading Islam in Madura, Bawean, Kangean, Ternate and Maluku.

Sayyid Hussin's son, Ali Nurul Alam, had three sons, Wan Hussein, Wan Abdullah (Wan Bo) and Wan Demali. Wan Abdullah became the founder of the ruling dynasty of Champa, whose descendants ruled Kelantan and Patani.

A son of Wan Abdullah by the name of Sharif Hidayatullah (Sunan Gunung Jati), was also a member of the Wali Songo group. Sunan Gunung Jati eventually became founder of the Sultanates of Banten and Cirebon (Java).

Wan Hussein founded the Islamic pondok in Patani; and his two sons, Wan Abu Yusuff and Wan Abdul Kadir inherited the rule in Champa.

The last of Ali Nurul Alam's son, Wan Demali, spread Islam to the regions Johor Riau (Pulau Bintang). In a nutshell, the descendants of Sayyid Hussein had all been involved in Islam, earning themselves the reputation of belonging to the Wali Songo group, which brought together the Sultanates of Kelantan, Champa, Pattani and Java

Extraordinary circumstances surrounding Kg. Laut mosque construction

The Kg. Laut mosque's construction was not planned. Mohd Syarifudin Abdullah & Zuraini Jamil @ Osman (2008) maintained that the Java royal members (missionaries), enroute to Java from Patani was facing a storm, and to save themselves, they prayed that they will build a mosque on the nearest shore if the storm died out. Indeed their prayers were fulfilled and thus Kg. Laut village was chosen to be the mosque site.

However, Mohd Tajuddin Mohamad Rasdi (2003) mentioned Raja Omar was responsible for the construction. If that is true, then the period is definitely in 1721 as Raja Omar was holding court in Jembal then. Mohd Tajuddin's second version is that it was built, as ordered by Raja Omar's sheikhs, Sunan Giri and Sunan Bonan, who came from Java to study under Sheikh Mohamad Saman. In our opinion, Raja Omar started it as a *wakaf* (shelter, shed) in 1721, but was expanded by the missionaries. Two big floods in 1926 and 1966 eroded its foundations. As such the mosque was expanded from an original four pillar shelter to a twenty pillared building, about 13 times the original floor space.

Architectural Appreciation



Source:<http://4.bp.blogspot.com>

Figure 3: Kampung Laut Mosque

Any evaluation of architectural form and structures must consider several factors: (a) priorities, felt needs and function of the facility for the period in question, (b) availability of construction materials (c) techniques of wood craftsmanship and (d) Islamic cosmology and symbolism.

Priorities, felt need and function of facility

We must bear in mind that when we examined the historical structure's construction in question involving missionaries, it was erected to fulfill a vow, failing which the missionaries will face dire consequences of divine punishment. Thus, the built form in question would have been done in great haste, with minimal cost and not incurring special expertise. Therefore, it would be wise for the initiators to construct a built form that would fulfill the social and religious functions, commensurate with the beach site where there was limited residents or congregation. Based on this, we can imagine that the basic premise built form would be a mere *wakaf*, very familiar to the Kelantan landscape in the 18th century (Sherwin, 1977). The building was in a vernacular architectural form, without any display of grandeur or celebration. This was done in the spirit of *taqwa* (Taubah:107-8).

“... it is more worthy of thy standing (for prayer) therein. In it are men who love to be purified: and God loveth who make themselves pure.”

Availability of construction materials

Hassan Fathy (1900-1989, Egyptian architect) in his treatise on ‘Architecture for the Poor’ suggested that Islamic architecture advocates easy availability of construction materials, by all means serving local needs. Similarly, local residents know best what is appropriate and what is not. Thus the choice of wood, light in weight, in the tropical zone of humid climate for shelters, will be sufficient.

Techniques of wood craftsmanship

We have to be mindful that the Kelantanese Malays inherit an age-old heritage of Funan-Champa-Langkasuka’s building and craftsmanship skills (Farish Noor & Edin Khoo, 2003). Using wood, they are adept at fashioning elaborate bird cages, keris hilts, doors and windows of houses, boats and ocean-going ships.

The Kg. Laut mosque may have started as a mere *wakaf* structure, rectangular in shape with pitched roofs on four basic pillars. A platform was added for sitting.

The typical roof of the Kelantanese *wakaf* is very similar to temple structures found in archaeological sites of Lembah Bujang (Kedah) and the Balinese bale gede in Bali. This is not only Kelantanese structure but typical Nusantara.

The building systems - basically the base, timber frames, roofs, walls, carvings – can be assembled elsewhere and transported, erected lego-style on the new site.

Islamic cosmology and symbolism

The cardinal point in missionary work - of the Sufis and Muslims in general - is to invite (*dakwah*) the human generality in the right spirit (An-Nahl: 125).

“ Invite (all) to the Way of thy Lord with wisdom and beautiful preaching; and argue with them in ways that are best and most gracious ...”

Allah as Supreme Artist (*Musawwir*) loves His creation to imbibe the best values of truth, honesty and beauty in all objects of nature, forms and actions. Thus the call to Islam must be in architectural forms that appear to be graceful and inviting. Here, the Turkish dome had been substituted with a lotus petal opening like a typical Buddha’s hand clasping in prayer. The profile of the mosque,

sometimes, can also be seen as somebody sitting cross-legged in upright head position in silent meditation.

The Sufis emphasized unity (*tauhid*) in all aspects of design, simple yet elegant. Thus all mosques of the Wali Songo tradition entertain similar roof shapes, and it is hard not to associate them as coming from the same author or architect.

Many Malay roof structures and shapes had been studied by museum and historical writers (Hilton, Sherwin, 1977; Bruce, 1996), but none came close as scholarly as Abdullah Mohamed's (1985). Based on Abdullah Mohamed's analysis (ibid: 31-94), the mosque is in the form of an inverted lotus flower (once Hindu-Buddhist). There are three layered roofs, each signifying, one, the widest plane of *shariah*, two, the higher *tariqah*, and finally the highest pinnacle *makrifah*. Similarly any Muslim's journey in this short life is to scale up or ascent in degrees (Inshiqaq:19), in cleansing one's soul (*tazkiyyah*) (Al-A'la:14-15). How beautiful indeed is the Sufi's concept of forms and roofs arranged in this aesthetic order.

Conclusion

At the outset of contemplating this seminar topic, we explored the influence and interrelationship of Islam, its history and architectural forms. The Kg. Laut mosque is a good example – an oldest known timber building with the highest heritage value to all Malaysians. The mosque is also situated in a state known for strong Islamic educational reputation and Kelantan has all along been acknowledged as the 'Veranda of Mecca' among South East Asian Muslims.

Here we are analysing the subject purely on scholarly historiographic grounds as we are not competent to dwell on technical and architectural details. Smitha (2005) has this to say on good history ([http:// www.fsmitha.com/com/sci-art.htm](http://www.fsmitha.com/com/sci-art.htm)),

“Good history is in the details, accumulated by focused study, often years of study – details tied together into the point clarity, with discrimination that brings to the fore predominant forces and minimizes minutiae.”

While there are plenty of evidences as to the family of Syed Hussein Jamadil Kubra and his descendants' crucial role in establishing kingdoms and sultanates, key eye witnesses to identify exactly who had been responsible for the *wakaf* and subsequent mosque erection is not available. The closest we can find is in Membunga @ Siti Meriam Yaacob, Fatimah Hassan, Sakinah Abu Bakar *et al* (2010: 206) seminar paper:

“ the Kg Laut mosque has been noted to be erected by religious missionaries from Champa with the help of the local ulamas and population. Its precise date could not be clearly ascertained but it is believed to be erected much earlier than the time of Long Yunus rulership.”

Mohd Tajuddin Rasdi's opinion that it was erected by Raja Omar, which we believed to be in 1721, may not be firm evidence as there was no focused study in this aspect.

As a result of these limitations, may we suggest that, (a) interested researchers from the local institutions of higher learning be given research grant to undertake a more focused study and (b) representatives from the Malaysian Heritage Board (*Badan Warisan Malaysia*) and the Ministry of Information, Culture and Heritage of Malaysia monitor its findings. Otherwise, the claim that the mosque is the oldest in Southeast Asia with heritage value will be historically weak and disputed.

Calligraphy in Islamic Culture: With Special Attention to the Architectural Inscriptions of Bengal

Mohammad Yusuf Siddiq^{*}

Abstract

Islamic Culture attached great importance to the idea of beauty and aesthetic taste which is particularly reflected in the art of calligraphy. Some superb specimens of beautiful penmanship can be seen in the inscriptions that decorate Islamic architecture. The article discusses the development of Islamic architectural calligraphy in Bengal, a hinterland in the old world of Islam, in the context of its cultural history. Most of the early Islamic monuments in the region had some kind of calligraphic programs on them since Islamic culture considered inscriptions a powerful medium to convey visual, cultural, and spiritual messages to its people. These inscriptions were rendered in various styles such as Kufi, thulth, naskh, rika', rayhani, muhaqqaq, tughra' and Bihari. A number of untapped Islamic inscriptions have also been discussed in the article. These findings help us understand the cultural implications of these epigraphic texts in the larger context of Islamic civilization.

“Read! And thy Lord is Most Bountiful; He who bestowed knowledge through pen. He taught man that which he knew not.”¹ With these verse, the divine message that was revealed to the Prophet Muhammad guaranteed that Islamic culture would forever attach great importance to writing and to the written word with deep respect for the pen and for penmanship. The importance of writing is also apparent in secular literature. Arabic love poetry, for instance, uses the forms of letters in its romantic and ornamented narration as comparisons to suggest the bodily features of the beloved. Similes of this variety can be traced back even to pre-Islamic Arabic poetry. The famous early Arab poet Labīd describes the scene of a torrential stream in the desert:

“Gushing brooks all of a sudden reveal the traces of habitation
Like old books whose faded texts have been illuminated by pens”.²

^{*} Higher Education Commission Professor, Department of Islamic Studies, University of the Punjab, Lahore, Pakistan

¹ Please refer to The Qur'an, 96:3-5.

² For details, see Fu'ad Afram al-Bustani (1961) *Tarafa wa Labid*, Beirut, p. 243.

Hence, written forms can be considered powerful visual means of expressing human cultural aspiration, which often carries important messages about the ideology and civilization that produce it. Even ancient civilizations realized this. The three most important of them, those of the Mesopotamia, the Nile, and the Indus developed their own writing systems, specimens of which are still abundant in inscriptions on stone, metal plaques, and baked clay. The Chinese also attached great importance to the writing. In general, however, they preferred brush to pen in their art of calligraphy.



Fig. 2 Shape A:
shakila of kaf on
vertical
letters in *thulth* in
Bengali *tughra* style
in Darsbari ins.,
dated 884/1479,
(Plate 4.2)



Plate 4.1 : Nīm Darwaza inscription at Miyāneh Dar in Gaur Badshahi citadel, dated 871/1466-67

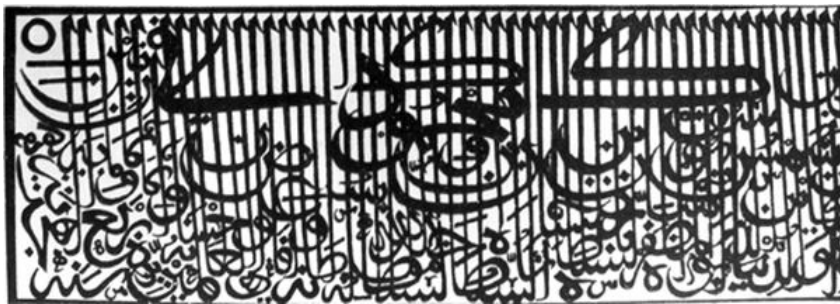


Plate 4.2 : The Darsbari Madrasa and Masjid inscription in Umarpur, Gaur dated 884/1479 in *thulth* rendered in Bengali *tughra* style (See **Fig. 2**).

The written word has a sacred place in Islamic culture because the words the Qur'ān are the divine, and the written form of the Qur'ān was esteemed as the visual analogue for the divine message.³ It was in the written form that the holy scriptures were



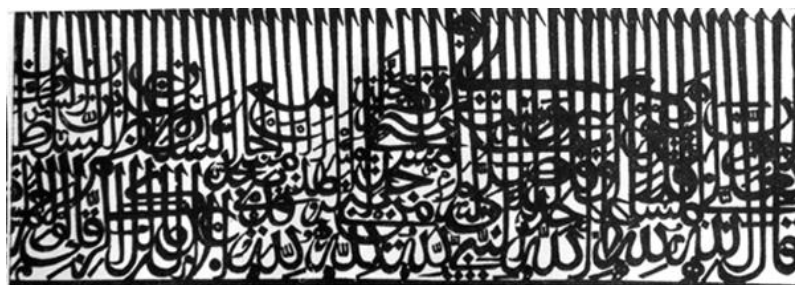
Fig. 2 Shape B:
Letter *nun* (نون
) in Darsbari
ins., (Plate 4.2).

³ For details, see Erica C. Dodd and Shereen Khairullah (1981), *The Image of the Written Word*, Beirut, 4.

preserved through ages. Arabic script, used in almost all Islamic inscriptions, thought to be endowed with transcendent power -- it was the vehicle that conveyed (and conserved) God's word and became in a way the symbol of Islamic belief and authority. Islamic tradition employed not images but the written word, in a unique combination of the verbal and the visual, as the public symbol of its faith.⁴ That good writing is further enhanced by aesthetic values was the assumption that prompted Muslims to create writing with great visual appeal. The saying of the Prophet Muhammad that God, being beautiful Himself, loves beauty,⁵ underscores the importance Islam attaches to aesthetic sensibility. Beautification was most important of all in religious inscriptions.



Fig. 2 Shape C:
Arabic preposition *fi*
(في) in Darsbari insc.
(Plate 4.2).



Writing took an art form in Islamic Culture from the very beginning. A number of early Muslim writers elaborately discussed about different Arabic scripts and calligraphic styles including Ibn al-Nadīm (d. 1000 CE),⁶ and al-Qalqashandi.⁷ While it was common to teach the art of writing in madrasas, special institutions also evolved over time where the fineness and



Fig. 1. Shape B:
Allah kāfī (الله كافي) in
a pseudo Kūfī style
with elements of
Arabic calligraphy.

⁴ For details, see Thomas W. Lentz (Nov. – Dec. 1987), “Arab and Iranian Arts of the Book,” *Arts of Asia*, pp. 76-86.

⁵ For further discussion on the subject, please refer to Al-Ghazzali, *Kimiya'i Sa'adat*, quoted in Ettinghausen (1979) “Al-Ghazzali on Beauty,” in *Islamic Art and Architecture*, Garland Library of the History of Art, vol. 13, New York, p. 162.

⁶ For details, see *Kitab al-Fahrasat* (1348 AH) Cairo: Rahmania Press, p. 8.

⁷ For details, see *al-Subh al-A'sha* (1383 AH) vol. 3, Cairo, p. 11.

delicacy of this art were taught elaborately and with a great care. The importance of calligraphy in Islamic culture can also be judged by the high status of calligraphers in Muslim society. From very early in Islam, the calligrapher occupied a prestigious position. In the Prophet's own lifetime, those responsible for writing divine revelation (*wahy*), the *kuttāb al-wahy*, were given special status. In the later stages as well, the calligraphers continued to enjoy esteem in the royal courts. The function of calligraphy was not merely an art to be practiced by one particular class of artists; its scope was so broad that it even touched other spheres of knowledge. Nizām al-Mulk, in his famous treatise on good governance, *Nasā'ih al-Mulūk*, or the Counsel for Kings, pays special attention to calligraphy, as its acquisition would exalt the majestic qualities of the king. To him there is nothing so fine as the pen.⁸ The art of calligraphy became a cherished skills even in the royal houses of the Muslim world, many kings and princes not only learned this art, but also excelled in this art. In India, for instance, Sultan Maḥmūd is said to have copied the Qur'ān in his spared time.⁹ The Islamic literary heritage is full of materials on calligraphy, on the lives and works of calligraphers, and in praise of the pen and penmanship. While the architects of many famous buildings in the Muslim world remain unknown, the calligraphers of many architectural inscriptions can be identified, either through literary sources or by their signature on the inscriptions themselves.

In Islamic tradition, calligraphy is thus considered a powerful visual form for conveying aesthetic and cultural message. Sometimes, it plays a central role in architectural decoration (e.g., the gate inscription of Nīm Darwāza at Miyāneh Dar dated 871/1466-67, Plate 4.1). The effect of Islamic inscriptions can be sensed at the very first sight of a building. To create such effects, the calligrapher often has to adopt new



Fig. 1. Shape C:
Allah (الله) in
'ijazah variety of
tughra style in
Hatkhole Masjid
insc. dated
868/1486; Plate
4.3



Fig. 3. Shape A:
The Arabic verb
kana (كان) in
Bihari style in
Nur Qutb al-
'Alam



Fig. 3. Shape B:
Initial form of *sin*



Fig. 3. Shape C:
The letter *sin*



Fig. 3. Shape D:
The letter *Alif*

⁸ For further discussion on the subject, see *Counsel for Kings*, (1964) F. R. C. Bagley (trans.), London, p. 112.

⁹ For details on the subject, refer to *Rihla ibn Battuta* (n.d.), Abu 'Abd Allah Muhammad al-Lawati (ed.), Beirut, p. 424. A popular saying attributed to the Prophet Muhammad is that "calligraphy is beauty for kings."

methods and practices. Islamic inscriptions are generally rich both in their textual content and calligraphic beauty.

It is the elastic quality of the Arabic script that provides calligraphers in the Islamic world with their most effective tool. The graphic rhythms, that join the letters in an interlaced pattern, create a magnificent result. In the horizontal direction, the forms interlink and merge in a continuous wave. In the vertical direction, the symmetrically arranged elongated vertical letters often stand out in isolation, as if drawing our attention to a transcendental journey upward (see, for instance, the Darsbari inscription dated 884/1479, (Plate 4.2). Elongation of the verticals in symmetrical order is one of the common features of Islamic inscriptions (e.g., the Darsbari inscription).

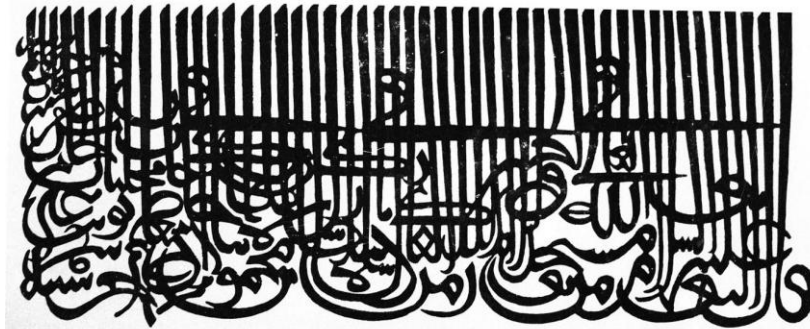


Plate 4.3 : Masjid Inscriptions in Hatkhola, Sylhet Dated 868/1460
(see Fig. 1. Shape C)

At the heart of monumental calligraphy is the glorification of Allah [Figure 1, shape B; and Figure 1, shape C (Plate 4.3); Figures 11, shape B (Plate 4.16)]. A Muslim calligrapher enjoys spiritually decorating a mosque with divine names and adjectives. With the sudden spread of Islam into a vast area in the east (i.e. Bengal), many newly converted Muslims -- especially those with a strong tradition of religious iconography and symbolism -- found it difficult to imagine the formless God of the Islamic faith. For them, the written form of Allah in Arabic was a great source of consolation providing a mental image that could be used for contemplating and meditating about God without conflicting with the new faith. This kind of religious imagery was particularly common in Bengali mystical folk songs, such as the songs of Lalou, which



Fig. 3. Shape E:
The letter *kaf*



Fig. 3. Shape F:
The letter *ta* (ت)



Fig. 3. Shape G:
The preposition *min*



Fig. 3. Shape H:
The compound word
'*alayha* (عليها)



Fig. 3. Shape I:
The word '*ahd* (عهد)



Fig. 3. Shape J:
wajh al-hirra
(وجه الهرة)
in Bihari style.



Fig. 4. Example of some
letters in *riqa'* style with
majestic dots for
calligraphic measurement.

are still popular in rural Bengal.¹⁰ On the other hand, frequent appearance of Qur'ānic inscriptions in Islamic architecture symbolizes the idea that Islamic life from the beginning to the end is nothing but a reflection of the divine message. The believer not only tries to read, recite, memorize, understand and practice this message, but he also visualizes its aesthetic beauty through its calligraphy.

Calligraphic and stylistic variations are tied to the message contained in the written form, since particular styles and scripts came to be regarded as more effective for different purposes. In other words, calligraphic expression is often influenced by the social, religious, and spiritual message of the setting for which it is intended. Throughout its history, Arabic script has undergone alterations and experimentation, which brought many new calligraphic styles and a proliferation of names for each variation. Often a new name was given to a script even if it showed only slight differences from the others; a vertical slant, an extended horizontal stroke, or the size of a letter were sometimes sufficient to distinguish a particular script from the rest. A simple dot (Fig. 4) is the nucleus of Islamic calligraphy as is a simple vertical (see Fig. 1, shape A). They continue to be repeated in an infinite pattern age after age, yet the usefulness of their messages never ends. In a way it reminds us of a verse from the Qur'ān: "If all the trees on earth were pens and the ocean (was ink) with seven seas behind it to add to its supply, yet the messages of Allah would not be completed; for Allah is indeed exalted in power, full in wisdom (31:27)." The majestic verticals in Arabic calligraphy remind us of the written form of Allah, where powerful vertical shafts dominate the lettering design (Fig. 1, Shapes A, B and C; Figure 11, Shape B). A plain vertical in Arabic writing stands for the number "one," and similarly the numerical value of the vertical letter *alif* is also "one". Thus, it always remains "one"

¹⁰ Examples of these songs can be found in Muhammad Mansuruddin (1942) *Haramuni*, Calcutta, p. 9. See also Upendra Nath Bhattacharya (1958) *Banglar Baol wo Baol Gan*, Calcutta, , p. 507.

even if multiplied by one in a repeated infinite process as if they convey the message of *tawhid* (the divine unity), the pivotal theme of Islamic faith. A sharp and graceful sword-like vertical (see, for instance, *alif* in Fig. 1, A) in Islamic calligraphy symbolizes the power of Islamic dynamism, spirit and justice. In traditional mosque architecture, it is not difficult to imagine the written form of Allah symbolically represented through its minarets and dome. In these traditional designs, one may find minarets in their vertical forms representing the verticals of the letters *alif* and *lām*, and a dome representing the letter *hā*'. Quite naturally, religious symbols, decorative motifs and ornamentation vary according to space and time.¹¹




Fig. 5. Shape B:
Initial form of the
letter *sin* (سین) in
Hatim Khan palace
ins.

While there is a unity and coherent continuity in the calligraphic legacy of the Islamic world, regional developments have further enriched this unique cultural heritage;¹² Bengal serves as an outstanding example of such regional artistic development. A rich calligraphic tradition began to evolve soon after the Muslims' advent in the region. Once Muslim rule took a firm hold in this Islamic hinterland, Muslims began their architectural activities on a large scale and built numerous mosques, madrasas, palaces, castles and forts. Almost all of these monuments contained some kind of inscriptions. A number of them are inscribed on beautifully decorated backgrounds. The calligraphers used a variety of styles such as (*ṭughrā*, *thulth*, *naskh*, *riqā'*, *ruq'a*, *tawqī'*, *rayhānī*, *muhaqqaq*, *Bihārī* and *ijāzah*).

The very first Islamic inscription (a bridge inscription in Persian discovered in Sultanganj, about 20 miles south of Gaur, from the reign of Sultan 'Alā' Dīn Khaljī; see ins. 1) of Bengal represents an unusual and non-traditional calligraphic pattern somewhat resembling *tawqī'* style, known sometimes also as old Iranian *naskh*.

¹¹ For further discussion on the subject, see Wayne E. Begley (1985), 'Mughal caravanserais built and inscribed by Amanat Khan, Calligrapher of the Taj Mahal' in *Indian Epigraphy: Its Bearing on the History of Art* (Frederick M. Asher and G. S. Gai ed.) New Delhi, p. 283.

¹² For details about Islamic calligraphy in South Asia, see Sayyid Ahmad Khan (1846) *Athar al-Sanadid*, Kanpur; Muhammad Ghulam (1910) *Tadhkira-i-Khushnawisan*, H. Hidayet Husain (ed.) Calcutta; M. A. Chagtai (1976) *Pak wa Hind men Islami Khattati*, Lahore.



Plate 4.5 : Treasury inscription in *musalsal* style discovered in the village of Wazir-Beldanga, about ten miles south-east of Gaur, from the reign of Sultan Bahadur Shah dated 722/1322

The same style appears more distinctively in a treasury inscription discovered in the village of Wazir-Beldanga, about ten miles southeast of Gaur, from the reign of Sultan Bahādur Shah dated 722/1322 (Plate 4.5). In this inscription, the endings of all the letters are joined to form an interwoven and unbreakable chain of writing in each line, a feature known as *musalsal*. This superbly executed inscription has no vocalization or diacritical marks, making its decipherment rather difficult.



Plate 4.6 : *Kufi* and *thulth* writing above the central mihrāb of Adina Masjid

The only *Kūfī* writing in Bengal is an elegantly inscribed piece above the central mihrab of Adina Masjid from the reign of Sikandar Shāh (c., 759--792/1358--1391) where two different calligraphic styles are combined in a single inscription. The *thulth* writing, in bold characters, dominates the greater part of the panel, while a thin band of *Kūfī* writing decorates the upper part of the verticals of *thulth* (Plate 4.6). Combining two calligraphic styles in a single inscription, especially *thulth* with a *Kūfī* border, was a popular practice in that period (seventh and eighth centuries AH/thirteenth and fourteenth centuries CE) in many parts of the Muslim world.¹³

¹³ Arabic inscriptions in the Islamic world used *Kufi* style from the outset, as is evident from early inscriptions in Iran, Transoxania and elsewhere. It was only around late fifth century A.H. (eleventh century C.E.) that cursive-style



Fig. 5 Shape C:
wajh al-hirra (وجه
الهررة)



Fig. 6. Shape A:
the word *al-khala'iq* (الخلق)
in a masjid ins.
dated 715/1315 in
Hatim Khan
palace (Plate
4.10).

Another style occasionally found in Bengal is *riqā'* which in some respect resembles *tawqī'*, though it is less bold and has slightly more slanting lines, similar to *thulth*. Its horizontal loops and ligatures are often elongated as in *rayhānī* style. Some characteristics of *riqā'* can be observed in the *khanqah* inscription from Sian dated 618/1221 (Plate 4.8), but it is best represented in two exquisite inscriptions dated 707/1307 (Plate 4.7, the Hatim Khan palace inscription in Bihar Sharif) and 715/1315 (Plate 4.9, the Masjid inscription from Hatim Khan palace). Both of these inscriptions are fascinating, not only for the intricate patterns of their calligraphic layout, but also for their skilful execution on stone slabs in relief, which elicits both surprise and admiration from the viewer. In the first inscription (Plate 4.8), the endings of all the words are joined to others to create the effect of *musalsal*, or chain of continuity, while some horizontal strokes are deliberately elongated so as to create the impression of waves in the flow of the writing.

The initial form of the *sīn* in the word *sultānuhu* at the end of the first line is a good example of this (Figure 5, shape B). The letter *hā'* in the word *hādhihi* (the second word on the first line) looks rather like the face of a curious kitten peeping through the clusters of letters, and in fact, this version of the *hā'* is better known in Arabic as *wajh al-hirra* or cat's face (Figure 3, Shapes H, I and J; Figure 5, shape C). The peculiar joining of the *dāl* with the preceding *alif* and *nūn* in the word '*ādil* in the second line is also interesting, for there too, the artist has shown considerable imagination (Figure 5, A).



Fig. 6. Shape B:
the word *la* (لَا) in a
masjid ins. (Plate
4.10).



Fig. 6. Shape
D:
shakilah of
the letter *al-*
kaf (الكاف)



Fig. 6. Shape
C:
the letter *alif*
(ا)

writing, namely *thulth* and *riqa'*, began appearing in Islamic inscriptions, often accompanied by Kufi style as we see in a Ghazna inscription from the reign of Sultan Ibrahim ibn Mas'ud Shah (c. 451-92/1059-99). For details, see Sheila S. Blair (1992) *The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxania*, Leiden: E. J. Brill. For the early appearance of Kufi inscriptions in the Gujarat and Sind regions and the gradual switch to cursive style (such as *thulth* and *riqa'*), see Mehrdad Shokoohy (1988) *Bhadresvar, the Oldest Monuments in India*, Leiden: E. J. Brill.

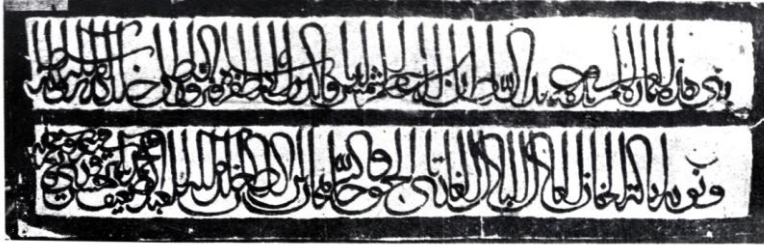
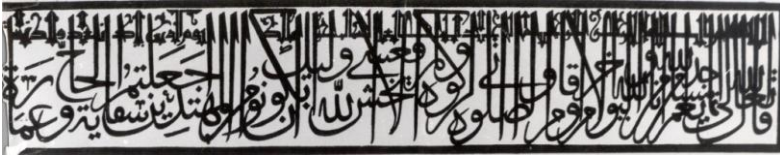


Plate 4.7 : *Rika'* style calligraphy in an inscription dated 707/1307 in the Hatim Khan palace in Bihar Sharif (See Fig. 5)

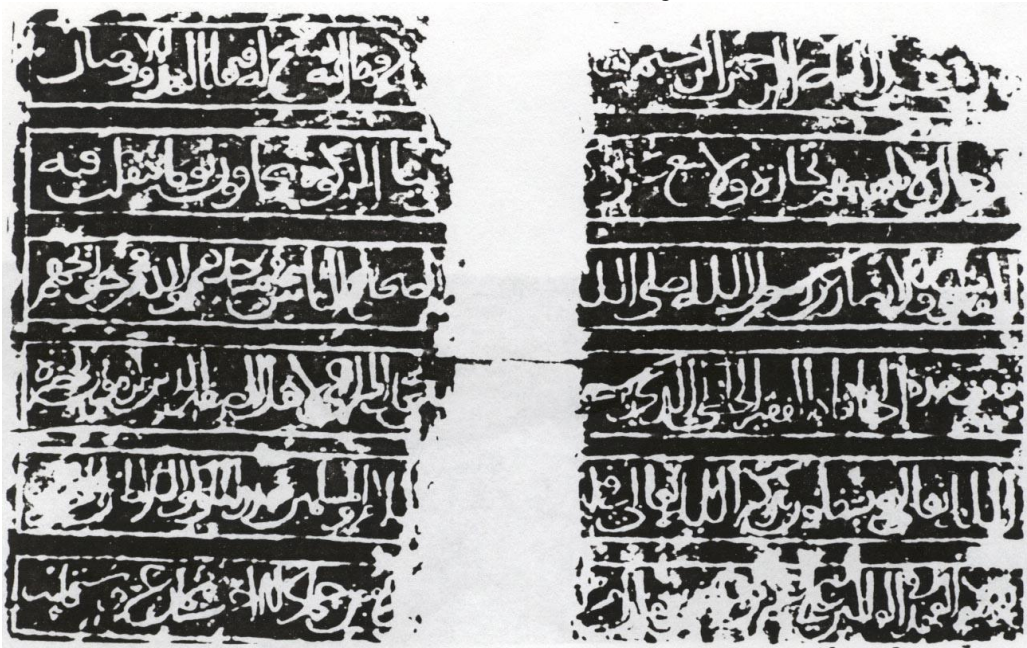


Plate 4.8 : *Khanqah* Inscription from Sian Dated 618 (1221).



Plate 4.9 : *Riqā'* style calligraphy in a masjid inscription dated 715/1315 in Hatim Khan palace inscription in Bihar Sharif (See Fig. 6).

The second inscription (Plate 4.9) has a somewhat different calligraphic layout, and its letters are more thickly arranged. Nevertheless, there too the calligrapher let his imagination range quite freely. One of his innovations is the word *al-khalā'iq* (Figure 6, A) in the middle of the second line, where the middle form of *khā* is unusually stretched out and joined to a rather peculiar looking *lām-alif* (Figure 6, Shapes B and C). Another striking element is the small crown-like top mounted on the vertical stroke of the letter *kāf*, which is known in Arabic as *shākila* (Figure 6, Shape D). It appears quite frequently in this crown-like form and is often helpful in distinguishing the verticals of the *kāf* in the cluster of other verticals in the intricate calligraphic patterns of the Islamic inscriptions of Bengal (Figures 2, Shape A; Figures 6, Shape D; Figure 7, Shapes E and G; Figure 12; Figure 13, Shape A and Figure 14). A style that closely resembles both *riqā'* and *tawqī'* is *ruq'a* (Figure 7) which is to some extent represented in the Madrasa Dār al-Khayrāt inscription in Tribeni dated 713/1313 (Plate 4.10).

الله

Fig. 9. Shape A: *al-salam*, *alif* before the last letter *mim* is missing) in the masjid ins. in Mandaroga dated 850/1446; (Plate 4.12).

بسم الله الرحمن الرحيم

Fig. 8: Examples of some letters in Bihār style

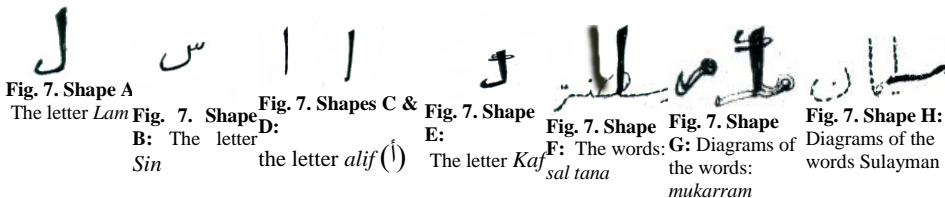


Fig. 7. Shape A

The letter *Lam*

Fig. 7. Shape B:

The letter *Sin*

Fig. 7. Shape C & D:

the letter *alif* (أ)

Fig. 7. Shape E:

The letter *Kaf*

Fig. 7. Shape F:

The words: *sal tana*

Fig. 7. Shape G:

Diagrams of the words: *mukarram*

Fig. 7. Shape H:

Diagrams of the words *Sulayman*

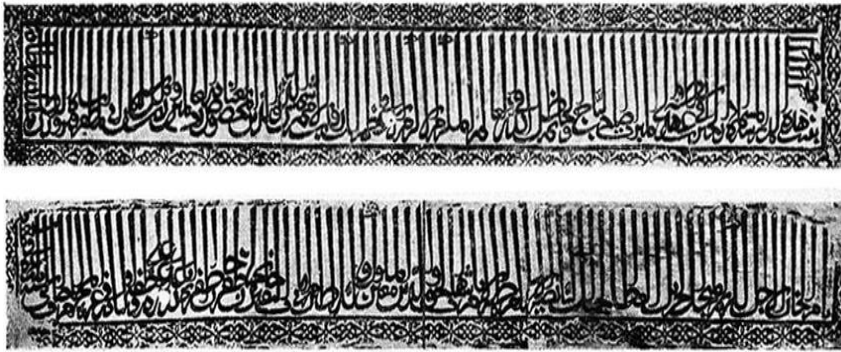


Plate 4.10 :

Madrasa Dār al-Khayrāt inscription in Tribeni dated 713/1313 rendered in a calligraphic style close to *ruq'ā*; The diagrams of its letters and words can be seen in **Fig. 7**.

Bihārī is rather a rare style which was used mainly in South Asia for copying the Qur'ān. Known sometimes also as Indian Kūfī, this style is still used in the Malebar region (modern Indian state of Kerala) for printing the Qur'ān. Only in Bengal do we find a few Sultanate inscriptions rendered in Bihārī style (see sketches and diagrams of different letters and words in Figures 8, 9, 10 and 11). The horizontal loops in this style are much longer than the vertical strokes. These dominant horizontal loops usually begin from a thin point, then gradually grow thicker as they move left, finally terminating in a sharp point or blunt edge (see examples of letters in Bihārī style in Figure 8). Examples of this style can be found in both of the inscriptions -- the madrasa-cum-masjid inscription from Sultanganj dated 835/1432 (Plate 4.12), and the masjid inscription from Mandara dated 836/1433 (Plate 4.13) -- so far discovered from the reign of Jalāl al-Dīn Muhammad Shāh, a famous indigenous Muslim Bengali sultan of Bengal.

The other examples are the madrasa-cum-masjid inscription in Navagram dated 858/1454 (Plate 4.14), the masjid inscription in Mandaroga dated 850/1446 (Plate 4.11), and the masjid inscription in Naswagali dated 863/1459 (Plate 4.15; see sketches and diagrams of letters and words in these inscriptions in Figures 9, 10 and 11).



Fig. 9. Shape B: The verb *fī* in Bihari style in the masjid in Mandaroga inscription (Plate 4.1).



Fig. 9. Shape C: The verb *qala* in Bihari style in the masjid in Mandaroga inscription.



Fig.10. Shape A: *Alif* (الف) in Bengali *tughra* style in Navagram Masjid Ins., dated 858/1486; (Plate 4.14)

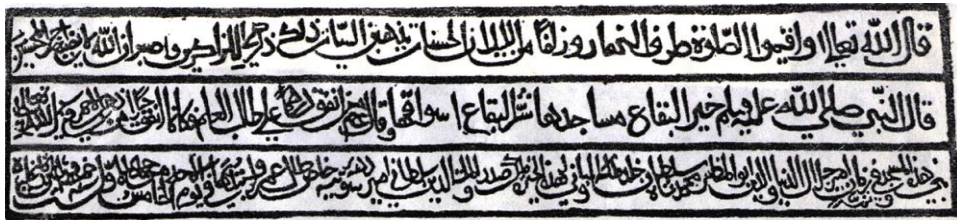


Plate 4.11 : Masjid Inscription in Mandaroga, dated 850 (1446).

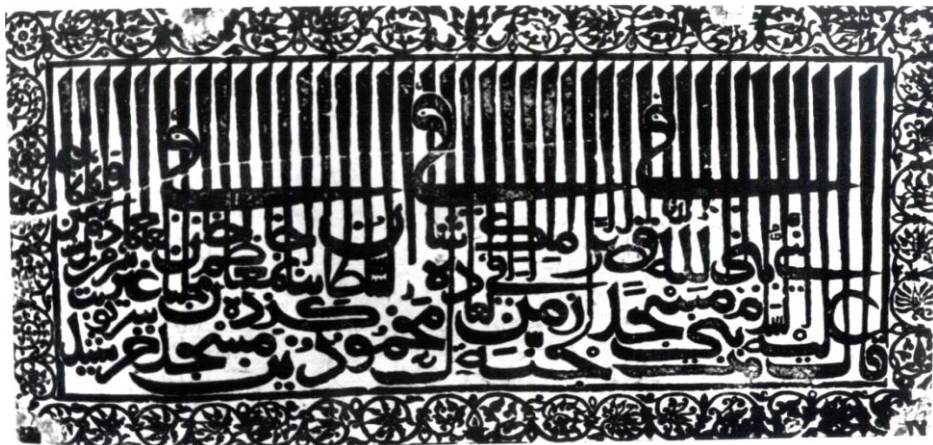
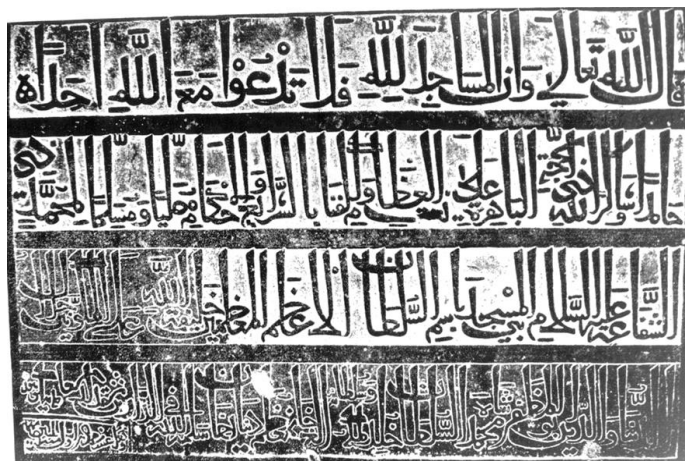


Plate 4.12 : Masjid and Madrasa Inscription from Sultanganj, dated 835 (1432).



Ins. 31 (Plate 31): Masjid Inscription from Mandara Dated 836 (1433)

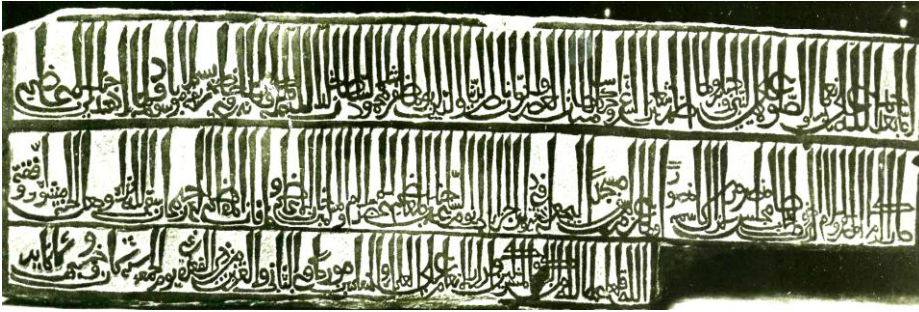


Plate 4.14 : A Madrasa-Masjid Inscription in Navagram, dated 858 (1454).

It is best represented, however, in a funerary inscription on the tombstone of Nūr Quṭb al-Alām in Pandua (Illust. iv; see sketches and diagrams of its letters and words in Figure 3), and in an undated Persian inscription from Sultanganj (Plate 4.16).



Fig.10. Shape B: *al-a'zam* in Bengali *tughra* style in Navagram ins.

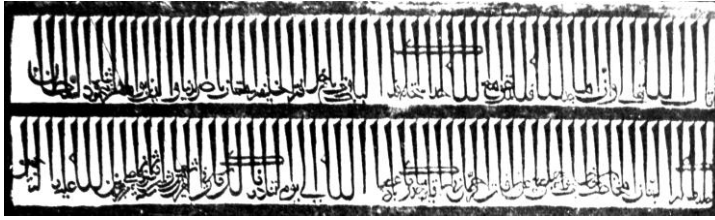


Plate 4.15



Fig. 11, Shape A:
The letter *kaf*



Fig. 11, Shape B:
The divine name
Allah



Fig. 11, Shape C:
The letter
ba



Fig. 11, Shape D:
The letter *ta*



Fig. 11, Shape E:
The letter
alif



Fig. 11, Shape F:
The Arabic
pronoun *hadha*

Fig. 11: Diagrams of certain individual letters and words in Bihārī style with Bengali *tughrā* decorative features in the masjid inscription in Naswa Gali dated 863/1459.



Plate 4.16 : An undated Persian inscription in Bihārī style from Sultanganj now in Varendra Research Museum

Naskh is probably the most widely used all-purpose calligraphic style in the Muslim world, and in Bengal, too, a number of inscriptions are rendered in that style. It is interesting to note that the term *naskh* is sometimes applied loosely to a range of related cursive styles. In Bengal, however, the stylistic difference between *naskh* and *thulth* is often so marginal that it is often difficult for the uninitiated to distinguish them. Basically, the distinction lies in the slanting of the vertical and horizontal strokes in lettering. While *thulth* has very prominent slanting, *naskh* is essentially devoid of slanting.

However, often the slanting in *thulth* in the architectural calligraphy of Bengal is not prominent (see, for instance, letter *sīn* in Figure 7, Shape B). There are a number of Islamic inscriptions in Bengal where the task of determining which is used is difficult, both because they do not follow conventional styles and because they accommodate characteristics from more than one style. This led a number of scholars in the field, such as Maulvi Shamsuddin and later on Abdul Karim, to list most of the Sultanate inscriptions of Bengal under *naskh* style whereas they bore in fact more characteristic of *thulth*. There are relatively fewer Islamic inscriptions from 1205-1707 when *naskh* is properly represented. Three early Mughal inscriptions -- the Masjid inscription from Burarchar dated 1000/1591 (Plate 4.17), the Jami' Masjid inscription from Dohar dated 1000/1591 (Plate 4.18), and the Madad-i-Ma'āsh inscription from Bhagal Khan masjid in Nayabari dated 1003/1595 (see



Fig. 12: *shakila* of *al-kaf al-thu'bani* or the python shape *kaf* in a British Museum inscription from Gaur dated 910/1504; (Plate 4.24).



Fig. 13, Shape A: *shakila* of *al-kaf al-thu'bani* in Deotala Masjid insc. dated 868/1464 (Plate 4.25).



Fig. 13, Shape C: A different form of *fi* (فی) in *tughra* style in Deotala Masjid.



Fig. 13, Shape B: Arabic preposition *fi* (فی) in *tughra* style in Deotala Masjid Insc. dated 868/1486.

Plate 7.38) -- represent a crude form of *naskh* during that transition period of rule when political instability was prevalent in the region.

Plate 4.17 : Masjid Inscription from Burarchar, dated 1000 (1591).

Thulth was from the very beginning an extremely popular style in Bengal. It is beautifully executed in bold characters on a foliated background in one of the earliest inscriptions of the region discovered in an edifice in Bari Dargah in Bihar Sharif, dated Muharram 640/July 1241 (Plate 4.19). A striking feature of this inscription is the use of elongated vertical strokes, a style that soon became very popular in Sultanate inscriptions. Sometimes the verticals are further stylized by flourishing their upper ends downward in a slant to form a noose-like ligature. This effect is produced by tilting the *qalam* (the reed pen) when it touches the paper or other surface for the first time and then lifting it slightly upwards before making the down-stroke that creates the vertical. In Islamic calligraphy, this stylistic feature is known as a *zulf* (a Persian word meaning curly hair of a maiden), *zalaf* or *zulfa* (an Arabic word meaning flattery), the curved body in the middle is called the *badan* (body), and the lower sharp end is the *sayf* (an Arabic word meaning sword; see Figure 1, A). The Darsbari madrasa-cum-masjid inscription in Umarpur dated 884/1479 (Plate 4.2) and a commemorative inscription dated 1116/1703 now in the Bangladesh National Museum (Plate 4.20) are fine examples of *thulth* calligraphy in the inscriptions of Bengal. *Thulth* works best for monumental calligraphy in its *jalī* (bold) form. *Thulth jalī* in an over-imposing bold and slanting form is known as *muhaqqaq* and was sometimes used for a number of elegant calligraphic works for the Qur'ān. Bangladesh National Museum, Dhaka has a tombstone (Plate 4.21) beautifully inscribed in *muhaqqaq*.



Fig. 14: *al-kaf* *al-thu 'bani* and its *shakila* in Naohata insc. from Balka Khan Khalji's reign 1229-30 (Plate 4.25).



Fig. 15. Shape A: *Abu* (أبو) in 'muhaqqaq' style in Masjid ins. dated 887/14882 (Plate 4.22).



Plate 4.18 : *Waqf* Inscription for a Jami‘ Masjid from Dohar dated 1000 (1591).

A somewhat peculiar variety of *muhaqqaq* can be seen in another inscription dated 887/1482 belonging to a *khanqah* in Gaur (Plate 4.22, Figure 15, Shapes A & B). *Rayhāni* is another rare style mainly used for Qur’anic calligraphy. It resembles *muhaqqaq* in many ways but it is less bold and more slanting. It is represented in at least one Qur’anic inscription, now preserved in Varendra Research Museum in Rajshahi.

In the early Islamic inscriptions of Bengal, the *ṭughrā* style has the most distinctive artistic features. Shortly after its appearance in the Seljuq court sometime in the eleventh or twelfth century, the *ṭughrā* gradually found its way to South Asia, most likely through the calligraphers who fled conflicts in the Central and West Asia and took refuge in India. Unlike the Ottoman *ṭughrā*, which served as an imperial signature or monogram (‘*alama/shi‘ar*’), the South Asian *ṭughrā* was a decorative style of writing resembling the Mamluk *ṭughrā* in Egypt, particularly in the regular repetition of the elongated vertical letters (e.g. the *alif*, see Figure 1, A) drawn from the horizontal band of the calligraphic layout and the symmetrical arrangement of those verticals. This essential feature of the *ṭughrā* is visible in a number of inscriptions in Islamic architecture in South Asia such as the invocations, *al-mulku li-Allah* and *Allah kāfī* (Figure 1, B), inscribed on medallions at Raja ki-Bain Masiid (c. 912/1506) and Qil‘a-i-Kuhna Masiid (c., 948/1541) in Delhi and in the early 17th-century



Fig. 15. Shape B: *Alif* (الف) in *muhaqqaq* style in Masjid Ins. dated 887/14882 (Plate 4.22).



Fig. 16. Shape A: *fi* (فی) in *tughra* style in Sutanganj Masjid Insc. dated 879/1474 (Plate 4.22).

mausoleum of Shah Dawlat in Maner, Bihar; a Persian inscription on an ‘īdgāh in Jalor, Rajasthan c. 718/1318; an Arabic inscription over the east gateway of the Jāmi‘ Masiid of Ahmadabad, Gujrat, dated 827/1424; and the tomb inscription of Muhammad Amin, the Qutb Shahi king, in Golconda, dated 1004/1595-96.¹⁴

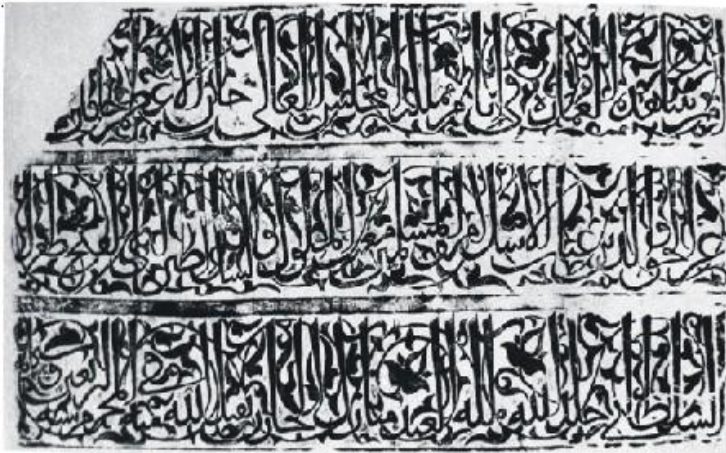


Plate 4.19: Inscription of an edifice in Bari Dargah dated Muharram 640 (July 1242).



Plate 4.20 : Commemorative Inscription in Bangladesh National Museum, dated 1116 (1703).

¹⁴ See *The Encyclopaedia of Islam* 2nd ed., s. v. ‘Tughra in Muslim India’.

It was in Bengal, however, where *tughra* flourished and dominated architectural calligraphy during the fourteenth, fifteenth and early part of sixteenth centuries.¹⁵ Because of its distinctive ornamental style, this regional variety can aptly be called the Bengali *tughra*. The Nīm Darwāza inscription (dated 871/1466-67; Plate 4.1) at Miyanah Dar in Gaur citadel, currently fixed on the eastern wall of Minār-wālī Masjid in Mahdipur village at Gaur, as well as its counterpart Chānd Darwāza inscription (dated 871/1466-67; Plate 4.26) present a fascinating example of this regional development.



Plate 4.21: An undated tombstone in Bangladesh National Museum.

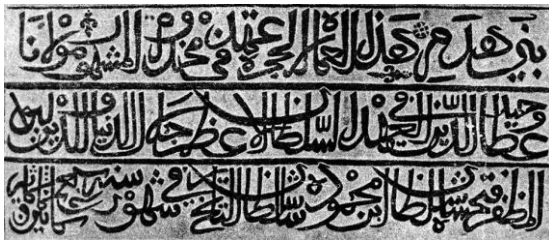


Plate 4.22 : Khanqah Inscription from Gaur, dated 887 (1482).



Ins. 155 (Plate 155): Siqaya Inscription from the Reign of Husayn Shah now in the British Museum, dated 910 (1504).

¹⁵ See for details, Mohammad Yusuf Siddiq (1989) ‘al-tughra wa Istikhdamuha fi ‘l-Bangal’ *al-Faysal*, vol. 148 (May/June), pp. 95-100.

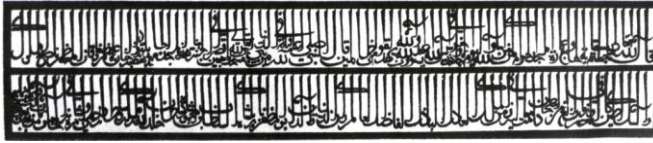


Plate 4.24 : Masjid Inscription in Deotala, dated 868/1464(see fig) Fig. 13.



Plate 4.25 : Masjid-Madrasa Inscription from Naohata from the reign of
Balkā Khān Khaljī
(ca. 626-628/1229-1230).

On each of these two inscriptions, the surface has been divided into thirty-two calligraphic panels, each alternating *tughra* and monumental *thulth* styles. Interestingly, only in this inscription does the calligraphy resemble the Ottoman *tughra*. In monumental Bengali *tughra*, the convoluted uprights (*muntasibat*) of the vertical letters are highly stylized, often bearing the characteristics of the letter *alif* of *thulth* with distinctive features of *zulf*, *badn* and *sayf* (Figure 1, Shape A). While the crescent-like undulating curves represented by the oval letters such as *nun* (Figure 2, Shape B; Fig. 16, Shape E) and *ya'*, and in some cases the upper horizontal stroke (*shākilah*) of the letter *kaf* (Figure 6, Shapes D; Figure 12; Fig. 13, Shape A and Figure 14) and the word *fi* (Figure 2, C; Figure 13, Shapes B and C; and Figure 16, Shapes B, C and D) are superimposed on the extended uprights of the vertical



Fig. 17. Shape A:
Arabic word *da'iman*
(دائما) in Bengali *tughra*
style in Chillakhana
ins. dated 898/1493,
(Plate 4.30).

letters, the main body of the text clusters very thickly at the bottom rendering an extremely intricate pattern of writing (e.g. masjid inscription in Sultanganj dated 879/1474, Plate 4.27).¹⁶

The calligraphers thus ranged freely in producing different forms and patterns of *tughrā*, using their imagination creatively (Figure 17; A, B, and C; Plate 4.28). However, it is not difficult to find a rhythmic pattern in the movement of the letters and the flow of lines in Bengali *tughrās*, which often

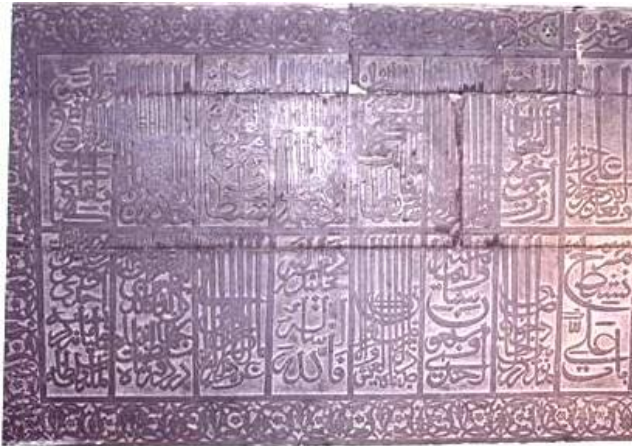


Plate 4.26 : *tughra* style in Chand Darwaza inscription at Mianahdar in the royal garden of Badshahi Palace in Gaur, dated 871/1466-67.

contained a metaphorical expression of life, nature, and the environment of Bengal in abstract forms ranging from the bow and arrow of Bengali hunting life to the boat and oars (Fig. 18, Plate 4.29) or the swan and reeds of riverine rural Bengal (e.g., masjid inscription in Sultanganj dated 879/1474, Plate 4.27). Though *tughra* lost its popularity in Bengal in the mid-sixteenth century, it continued to appear for some time in South Indian Muslim kingdoms such as Golkunda, Bijapur, and Hyderabad.¹⁷

Nasta'liq was introduced in Bengal as a result of the growing influence of the Persian culture after the advent of Mughals to the region. The early Mughal inscriptions bear witness to how political turmoil and instability affect artistic continuity



Fig. 18, Shape A and B: Symbolic representation of Boat and Oars that can be well imagined in Baliaghata inscription 847/1443. (Plate 4.29).



Fig. 19: The letter *lam* (ل) in *nasta'liq* in Champatali Bridge ins. dated 1102 (1690-91) now in Bangladesh National Museum.

¹⁶ For further discussion on the subject, see Mohammad Yusuf Siddiq (1990), 'An Epigraphical journey to an Eastern Islamic Land', *Muqarnas*, vol. 7, pp. 83-108.

¹⁷ For further details, see *Encyclopaedia of Islam* 2nd ed., s. v. 'Tughra in Muslim India'.

and development. Later Mughal inscriptions from a more stable time show better taste and greater refinement. An example of this is a milestone over a bridge in Chapatali dated 1102/1690 (Plate 4.30) which displays very accurate measurement and proportion in its lettering scheme in *nasta'liq* style (see, for instance, letter *lam* in Figure 19; Plate 4.30). A rare form of calligraphy is known as a *shikastah*, in which the lower ends of letters are tilted and twisted, finally merging into the next word. A crude form of *shikastah* can be seen on the tombstone of Ghazi Ibrahim from Rajmahal, dated 963/1553.



Plate 4.26 : *tughra* style in Chand Darwaza inscription at Mianahdar in the royal garden of Badshahi Palace in Gaur, dated 871/1466-67.



Plate 4.27 : Figure 16: Shapes, diagrams and decorative motifs of certain letters in a masjid inscription in sultanganj, dated 879/1474 in calligraphic style sometimes known as '*ijazah*' rendered in Bengali *tughra*.

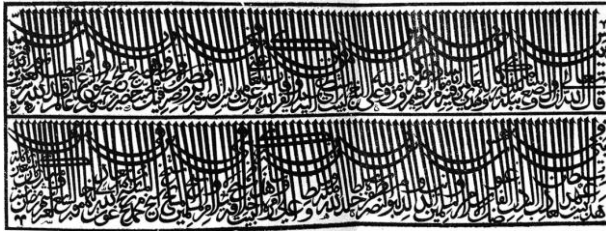


Plate 4.28 : Chilla Khana Inscription in Hadrat Pandua, dated 898 (1493).

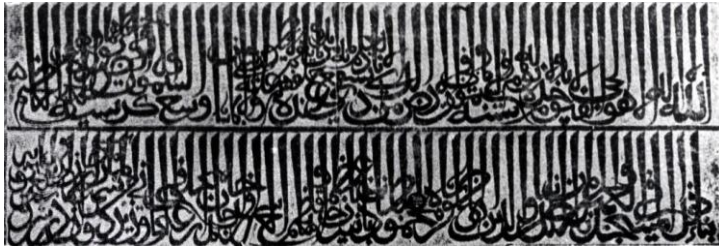


Plate 4.29 : Masjid Inscription in Baliaghata, dated 847(1443).

A somewhat peculiar hybrid style, *'ijāzah* (literally, permission from the mentor to exercise freely after completing penmanship training), can be seen in a few inscriptions in Bengal, such as the Shaykh 'Ala' al-Haq Masjid inscription, now in Bania Pukur, dated 743/1342 (Plate 4.31), the Gunmant Masjid inscription in Gaur dated 889/1484 (Plate 4.32) and the Masjid inscription in Sultanganj dated 879/1474 (Plate 4.32, Figure 16). Though the style has certain established calligraphic rules and measurements, it can easily be confused with *nasta' līq*, *naskh* and *thulth*. Somewhat rare in architectural inscriptions, we do find an extraordinary example of mirror style calligraphy in a unique Arabic inscription in Mahdipur High School Museum in Gaur (Plate 4.33).

Though the calligraphic elements generally constitute the main decorative feature in the Islamic inscriptions of Bengal, we do find different aesthetic elements and motifs in the decorative layout of some of these inscriptions (Figures 20, 21, 22 and 23). Some superb examples of geometrical and vegetal motifs can be seen in the undated Persian inscription from Sultanganj (Plate 4.16, Figures 20). The Islamic inscriptions of Bengal indicate an overall cultural continuity of the Muslims of Bengal and their counterparts elsewhere in the Muslim world, which binds them together as an *ummah*. Thus, in spite of their many distinctive local cultural features, one



Fig. 21, Shape A:
A flower design in a
khanqah ins. from
Gaur now preserved
in Varendra
Research Museum
Dated 887/1482,
(Plate 4.22).



Fig. 21, Shape B:
A vegetal
decoration in a
khanqah ins.
Dated 887/1482,
(Plate 4.27).

soon discovers in these wonderful epigraphic treasures a vibrant message -- unity within diversity --that exists in one form or another almost everywhere in Islamic culture.



Plate 4.30 : Milestone over a Bridge in Chapatali, dated 1102 (1690-91).



Plate 4.31 : Shaykh 'Ala' al-Haqq Masjid Inscription, fixed now on Bania Pukur Masjid, dated 743 (1342).



Plate 4.33 : Mirror style calligraphy in a unique Arabic inscription, dated 863/1458-59 from an unknown mosque in Gaur now in Mahdipur High School Museum, from the reign of Sultan Nāsir al-Din Mahmud Shāh (841-64/1437-60)

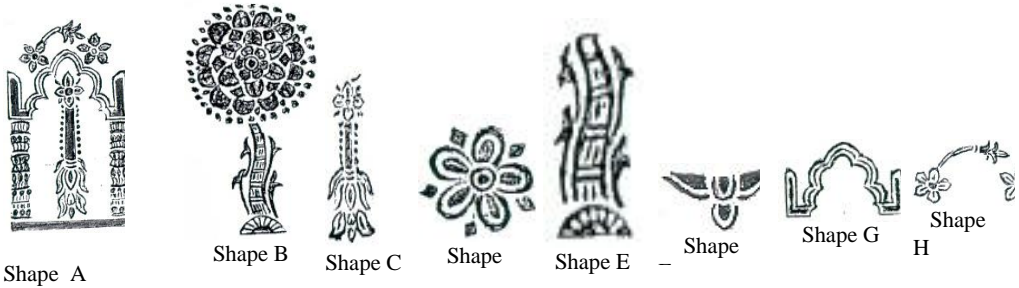


Figure 20: Different vegetal and geometrical motifs decorating the background of an undated Persian inscription from Sultanganj now preserved in Varendra Research Museum which reads as: “*amne amān bād az āfatha’e charkhī*” (Plate 4.16).



Fig. 21, Shape C:
Another ornamentation
in a khaṇqah ins.
Dated 887/1482



Fig. 22, Shape A:
A flower design in a
‘Ala’ al-Khan mosque
ins in Hathazari Dated
878/1474



Fig. 22, Shape B:
Another decorative pattern in
a ‘Ala’ al-Khan mosque ins in
Hathazari Dated 878/1474.



Fig. 23: Geometric
pattern in a masjid ins.
Pandua, Hoogly dated
882/1477.

Bibliographic references :

Ahmad Khan, Sayyid (1846), *Athar al-Sanadid*, Kanpur.

al-Bakri (1936), *Samt al-l'ali*, 'Abd al-'Aziz al-Maymani Rajkoti (ed.), Cairo.

Begley, Wayne E. (1985), 'Mughal caravanserais built and inscribed by Amanat Khan, Calligrapher of the Taj Mahal' in *Indian Epigraphy: Its Bearing on the History of Art* (Frederick M. Asher and G. S. Gai ed.) New Delhi.

Blair, Sheila S. (1992) *The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxania*, Leiden: E. J. Brill.

al-Bustani, Fu'ad Afram (1961), *Tarafa wa Labid*, Beirut.

Chagtai, M. A. (1976) *Pak wa Hind men Islami Khattati*, Lahore.

Dodd, Erica C. and Shereen Khairullah (1981), *The Image of the Written Word*, Beirut.

Encyclopaedia of Islam 2nd ed., s. v. 'Tughra in Muslim India'.

Al-Ghazzali, *Kimiya 'i Sa 'adat*, quoted in Ettinghausen (1979) "Al-Ghazzali on Beauty," in *Islamic Art and Architecture*, Garland Library of the History of Art, vol. 13, New York.

Ghulam, Muhammad (1910) *Tadhkira-i-Khushnawisan*, H. Hidayet Husain (ed.) Calcutta.

Lentz, Thomas W. (Nov. – Dec. 1987), "Arab and Iranian Arts of the Book," *Arts of Asia*.

Shokoohy, Mehrdad (1988) *Bhadresvar, the Oldest Monuments in India*, Leiden: E. J. Brill.

Siddiq, Mohammad Yusuf (1990), 'An Epigraphical journey to an Eastern Islamic Land', *Muqarnas*, vol. 7.

Siddiq, Mohammad Yusuf (1989) 'al-tughra wa Istikhdamuha fi 'l-Bangal' *al-Faysal*, 148 (May/June), pp. 95-100.

فن الزخارف المعمارية في العصر الأموي

حصّة بنت عبيد صويان الشمري*

ملخص

لم يكن المجتمع الإسلامي في صدر الإسلام حينئذ مرتعاً خصيباً للفنون الجميلة بأنواعها ، فقد كان الغالب على الجماعة الناشئة البساطة والتقشف والبعد عن الترف والجهد في سبيل الله ، ويظهر ذلك واضحاً في المساجد الأولى التي أنشأت في المدينة والكوفة والبصرة والفسطاط. ويتوالي الزمن وفتح الأمصار العريقة في المدينة ، ورؤية ما فيها من الآثار وما ينتجها أبنائها من آيات الفن الجميل ، أخذ حكام المسلمين يشيدون المساجد والقصور الفاخرة والمنشآت العظيمة معتمدين على أهالي البلاد المفتوحة ، تأكيداً لعظمة الإسلام ، وحرصاً على أن لا يظهر المسلمون فقراء في عمائرهم بسطاء في مظهرهم ، وهم سادة البلاد وحكامها. ولقد استخدم الأمويين الكثير من الزخارف المعمارية التي كانت معروفة في بلاد الشام قبل الإسلام ، كما أنتجوا زخارف معمارية جديدة لم تكن معروفة من قبل . وسنتناول في هذا البحث أنواع الزخارف التي زينت بها العمائر الأموية.

Abstract

Was not the Muslim community in the heart of Islam, then a breeding ground fertile for the Fine Art of all kinds, it was mostly on the group of emerging simplicity and austerity, and away from the luxury in all its manifestations dimension driven by the heart and faith in God is great faith and jihad for the sake of God, and shows that clear in the mosques first established in the city of Kufa and Basra and Fustat. As the captured Muslims of Persia and the Levant, and others, and mixed people of this country, which conquered, have

* أستاذ الآثار الإسلامية المساعد، بقسم التاريخ، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن بالرياض.

benefited from their experience and their predecessors in the art of architecture, When he Muawiya succession and made Damascus its capital, he saw that it requires the construction of mosques at least of His Excellency the pagan temples and Christian churches, and to be a lack of luxury of not less splendor of palaces of Byzantium. And it has in the Islamic state movement of building active, took the Muslim rulers living facilities great affirmation of the greatness of Islam and in support of his rule and order that does not appear the Muslim poor in Amaúarham simple in appearance, they are masters of the country and its rulers., Making it easy to import materials and recruitment of workers and technicians from around the state. Teachers also helped the Syrians and the Romans and the Persians in the application of the assets of architecture, decoration and appearance of development within the east. Umayyad use a lot of architectural decoration, which was known in the Levant before Islam, and produced a new architectural motifs were not known before. We will discuss in this research to clarify the concept of Islamic art and decoration, elements and methods used in the application of decorative elements of the Islamic Umayyad buildings.

مقدمة:

لم يكن المجتمع الإسلامي في صدر الإسلام حينئذ مرتعاً خصيباً للفنون الجميلة بأنواعها ، فقد كان الغالب على الجماعة الناشئة البساطة والتقشف والبعد عن الترف بكل مظاهره بعداً مبعثه القلب والإيمان بالله والجهاد في سبيل الله ، ويظهر ذلك واضحاً في المساجد الأولى التي أنشئت في المدينة والكوفة والبصرة والفسطاط .

ولما استولى المسلمون على بلاد فارس والشام وغيرهما ، واختلطوا بأهل هذه البلاد التي فتحوها ، استفادوا من خبرتهم وسبقهم في فن العمارة ، فعندما تولى معاوية الخلافة سنة 41 هـ / 661م وجعل دمشق عاصمة لها ، رأى أن الأمر يتطلب تشييد مساجد لا تقل فخامة عن المعابد الوثنية والكنائس المسيحية ، وأن تكون له قصور فاخرة لا تقل روعة عن قصور بيزنطة . وعلى ذلك قامت في الدولة الإسلامية حركة بناء نشطة ، فأخذ الحكام المسلمون يقيمون المنشآت العظيمة ، تأكيداً لعظمة الإسلام ودعماً لحكمه وحرصاً على أن لا يظهر المسلمون فقراء في عمائرهم بسطاء في مظهرهم ، وهم سادة البلاد وحكامها ، فكان من السهل استيراد المواد

واستقدام العمال والفنيين من مختلف أنحاء الدولة . كما ساعد المعلمون السوريون والروم والفرس في تطبيق أصول العمارة والزخرفة وتطويرها في نطاق المظهر الشرقي .

فأستخدم الأمويين الكثير من الزخارف المعمارية التي كانت معروفة في بلاد الشام قبل الإسلام ، كما أنتجوا زخارف معمارية جديدة لم تكن معروفة من قبل . وسنتناول في هذا البحث توضيح مفهوم الفن والزخرفة الإسلامية وعناصرها والأساليب المتبعة في تطبيق عناصر الزخارف الإسلامية على العمائر الأموية .

الفن الإسلامي

لقد عرّف الفلاسفة الفن بأنه التعبير المادي لفكرة دينية في الإنسان أو بواسطة الإنسان ، وأن الدين والفن توأمان منذ البداية ، فهو يولد في معظم الحالات في خدمة الدين ⁽¹⁾ .

وقال الأستاذ قطب عن الفن الإسلامي : " إنه التعبير الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود ، فهو يتناول الوجود كله وكل ما يجري فيه من زاوية إسلامية ، وبحس إسلامي " ⁽²⁾ .

وقد جاء الفن الإسلامي ليعبر عن نظرة الإنسان المسلم للكون والحياة ومدى إدراكه لإبداع الله تعالى في خلقه وعظيم صنعه . وقد استوعب هذا الفن جميع الجهود التي بذلها العالم الإسلامي خلال عشرة قرون ، على الأقل في التعبير عن الجمال وصنع الأشياء الفنية ، فهو فن حضارة كاملة لا يخصّ بلاداً معينة أو شعباً معيناً ، ظهر نتيجة حكم الإسلام لبلاد كثيرة ودخول شعوب عديدة إلى هذه المناطق ⁽³⁾ .

فكما نعلم أن الجزء الأكبر من العالم المتمدن المعروف في بداية القرن السابع الميلادي كان يخضع لدولتين عظيمتين : الدولة البيزنطية في حوض البحر المتوسط ، والدولة الساسانية في الشرق

(1) محمد ، سعاد ماهر ، العمارة الإسلامية على مر العصور ، ج1 ، دار البيان العربي ، جده ، 1405 هـ / 1985 م ، ص 11 .

(2) قطب ، محمد ، منهج الفن الإسلامي ، ط 6 ، بيروت ، 1403 هـ / 1983 م ، ص 5 .

(3) الرفاعي ، أنور ، الإسلام في حضارته ونظمه ، دار الفكر ، دمشق ، 1417 هـ / 1997 م ، ص 326 .

الأوسط . ثم وحد الإسلام كلمة العرب وجمع شملهم ، فتمكنوا من القضاء على الدولة الساسانية والإستيلاء على مستعمرات الدولة البيزنطية ، وشيدوا لأنفسهم إمبراطورية مترامية الأطراف .

ولم تكن للعرب في الجاهلية أساليب خاصة بهم في فن الزخرفة والعمارة اللهم إلا في أطراف شبه الجزيرة العربية ، في بلاد اليمن ، والأجزاء المتاخمة للدولة الساسانية والبيزنطية، ولكن قامت على أكتاف العرب إمبراطورية واسعة الأرجاء ، ودخلت في الدولة الإسلامية شعوب أخرى، وبرز إلى الوجود فن إسلامي على أساس الفنون التي كانت سائدة في البلاد التي فتحها العرب .

على أن الفن الإسلامي لم يأخذ كل ما صادفه في فنون الحضارات من عناصر وزخارف ، بل وقف منها موقف الفاحص الناقد ، لذلك فإننا نجد الفنان المسلم ، وجمع العناصر الزخرفية من فنون البلاد التي خضعت للإمبراطورية الإسلامية المترامية الأطراف ، التي امتدت من الهند شرقاً إلى شمال إفريقيا وبلاد الأندلس غرباً ، ثم اختار مالا يتعارض من أحكام الدين الجديد وأبعد منها ما نص على كراهيته ، ثم مزج ما يلائم منها ذوقه العربي ⁽¹⁾ .

الزخرفة الإسلامية

الزخرفة واحدة من الوسائل المهمة التي تصنع الجمال و هذا ما يوضح لنا السر في تبوئها مكان الصدارة بين الفنون الإسلامية الأخرى ، فهي العمل الخالص الذي لا يقصد به إلا صنع الجمال ، حيث يلتقي شكل العمل الفني بمضمونه ليكون وحدة متماسكة لصنع الجمال ظاهراً و باطناً الأمر الذي لا نكاد نجده في أي نوع آخر من الفنون ⁽²⁾ .

وحقيقة فقد ذاع صيت الفن الإسلامي كثيراً فيما يتعلق بالزخرفة وفنونها ، حتى قيل أن الفن الإسلامي فن زخرفي ، ذلك انه لا يكاد يخلو أثر إسلامي من زخرفة أو نقش -

(1) محمد ، سعد ماهر ، الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د. م ، 1986 م ، ص 5 ، 6 .

(2) الشامي ، صالح أحمد ، الفن الإسلامي التزام وإبداع ، دار القلم للطباعة والنشر ، دمشق ، 1990 م ، ص 169 .

مهما كان شكله - بدءاً من الخاتم الذي تحلى به اليد وانتهاء بالبناء الضخم الواسع الذي يجمع الآلاف من الناس⁽¹⁾ .

وإنما اتجه الفنان المسلم إلى هذا الفن لأنه وجد فيه بغيته من حيث البعد عن دائرة الحظر في المنهج الإسلامي . فهو بعيد عن التشخيص بطبيعته ، واستطاع الفنان المسلم بخياله الخصب أن يحقق الأمر الآخر وهو البعد عن محاكاة الطبيعة ، وبهذا كان هذا الفن ملائماً للمواصفات التي يحددها المنهج الإسلامي⁽²⁾ .

وعلى الرغم من استفادة المسلمين في بعض عناصر الزخرفة من فن حضارات الإغريق والرومان القديمة متأثراً في بداياته بأساليب الفن البيزنطي والفن الساساني ووضح ذلك من وجود بعض خصائص هذين الفنين في الآثار الإسلامية الأولى ، إلا أن المسلمين طوّروا بل وبلّوروا نمطاً فنياً جديداً ، كما يبدو ذلك للعيان في الزخرفة والعمارة⁽³⁾ ، وكما هو معروف أن الفن القبطي استحدث تطوراً من الفن الهلينستي الذي تميز بمحاكاة الطبيعة ثم أخذت العناصر القبطية الوطنية تأخذ مكان العناصر الإغريقية وكان نبات الأكائنتس وورقة العنب من العناصر الرئيسة في الزخارف ثم أخذ الفنان القبطي في تحويرها وتطويرها وإدخال عناصر هندسية عليها إلى أن أصبح هناك أسلوباً خاصاً به⁽⁴⁾ ، وفي بداية انتشار الإسلام اقتبس المسلمون هذه العناصر ثم أدخلوا عليها عناصر أخرى لم تكن معروفة في الفن الهلينستي وأصبحت من خصائص الفن الإسلامي⁽⁵⁾ .

(1) الرفاعي ، الاسلام في حضارته ونظمه ، ص 443 .

(2) كونل ، أرنست ، الفن الإسلامي ، ترجمة أحمد موسى ، دار صادر ، بيروت ، 1966 م ، ص 12 .

(3) القوصي ، عطية ، الحضارة الإسلامية ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، 1985 م ، ص 263 .

(4) ديمان ، مختصر الفن الإسلامي ، ترجمة أحمد عيسى ، دار المعارف ، مصر ، 1958 م ، ص 26 .

(5) عبد الله ، عبد الغني محمد ، " الزخرفة الإسلامية عناصر الكائنات الحية " ، جريدة القبس ، الكويت ، الجمعة ، 4/4/1980 م .

الخصائص التي تميزت بها زخارف العمارة الإسلامية

كان من أهم الخصائص التي تميزت بها العمارة الإسلامية في مختلف وظائفها هو التنوع في الزخرفة ، ومراعاة التناظر وشمول الزخرفة وتغطيتها لكل فراغ وطبقاً لتعاليم الإسلام ، أما التماثيل والصور وما إليها من الأدوات التي تستخدمها الكنائس المسيحية في طقوسها فقد خلت العمائر الدينية الإسلامية منها ، كما حالت هذه التعاليم دون تقليد الطبيعة تقليداً كاملاً فيما تضمنه الفن الإسلامي بعد ذلك من صور وغيرها ، وأدى ذلك إلى استخدام الموضوعات المستمدة من الطبيعة استخداماً زخرفياً بحتاً ليس له في الحقيقة أي معنى رمزي ، ولا صلة له بأية أحداث تاريخية⁽¹⁾ ، وانحصر اهتمام الفنانين المسلمين في الاتجاه إلى العمارة والزخرفة . وكان لتشجيع الحكام أثر كبير في ازدهار العمارة ، كما تشهد بذلك آثاراً كثيرة أقيمت طبقاً لرغبتهم ، بغض النظر عن جنسية الذين أقاموها لهم .

عناصر الزخارف الإسلامية

اقتبس المسلمون زخرفتهم من عدة عناصر رئيسة متمثلة فيما يلي:

● الزخارف الهندسية

عرفت الفنون قبل الإسلام أشكالاً كثيرة من الزخارف الهندسية ، ولكن هذه الأشكال لم يكن لها في تلك الفنون شأن كبير ، وكانت تستخدم في الغالب كإطارات لغيرها من الزخارف . أما في الإسلام فقد احتلت الزخارف الهندسية ، أهمية خاصة ، وتميزت بشخصية فريدة لا نظير لها في أية حضارة من الحضارات فأصبحت في كثير من الأحيان ، العنصر الرئيس الذي يغطي مساحات كبيرة ، ومنذ العصر الأموي اتجه الفنان العربي إلى الزخارف الهندسية واستعملها استعمالاً ابتكارياً بالرغم من أن إشكالها الأساسية نابعة من الأشكال البسيطة كالمستقيمات والمربعات والمثلثات والدوائر المتماسمة والمتقاطعة والأشكال السداسية والمثمنة والأشكال المتفرعة من كل ذلك⁽²⁾ .

(1) حران ، تاج السر ، العلوم والفنون في الحضارة الإسلامية ، دار اشبيليا ، الرياض ، 1422 هـ / 2002 م ، ص 196 وما بعدها .

(2) الرفاعي ، الإسلام في حضارته ونظمه ، ص 445 .

وقد كان لتلك لأشكال الهندسية المختلفة ، دور مهم في الزخرفة العربية إذ أصبحت أساس الأشكال الزخرفية العربية الإسلامية ، ثم شاع استعمالها في العمائر والتحف المختلفة.

وكان هم الفنان المسلم وشغله الشاغل ، أن يبحث عن تلوين جديد مبتكر يتولد من اشتباكات قواطع الزوايا ، أو مزاجية الأشكال الهندسية ، لتحقيق مزيد من الجمال الرصين الذي يسبغه على العمائر والتحف التي ينتجها.

ولعل الفكرة السائدة حول تحريم أو كراهية تصوير الكائنات الحية في الإسلام جعلته ينصرف عنها ويتجه بكل طاقته وجهده نحو الأشكال الهندسية وتطويرها وابتكار أشكال جديدة منها، حتى احتلت مكانة مرموقة، وأصبحت ميزة مهمة امتاز بها الفن الإسلامي (1) .

● الزخارف النباتية

يعتبر ميدان الزخارف النباتية من الميادين المهمة التي جال فيها الفنان العربي المسلم ، حيث أبدع الفنان المسلم في استخدام التشكيلات النباتية ، من أوراق وفروع نباتات وأزهار وثمار، في زخرفة العمائر وسائر المنتجات الفنية ، و ابتكر أشكالاً نباتية مختلفة خرج بها على الأشكال الطبيعية كعادته المألوفة في التجريد ، إذ عمل على تحويل وتجريد العناصر المستخدمة من صورتها الطبيعية ، فكان يستخدم الجذع والورقة لتكوين زخارف تمتاز بما فيها من تكرار وتقابل وتناظر ، وتبدو عليها مسحة هندسية جامدة تدل على سيادة مبدأ التجريد والرمز في الفنون الإسلامية (2) .

● الزخارف الكتابية

لم يكن المسلمون أول من استخدم الكتابة في زخرفة العمائر ، فقد سبقهم في ذلك أهل الشرق الأقصى ، كما عرفها الغربيون في العصور الوسطى ، ولكن ليس هناك فن استخدم الكتابة

(1) حران ، العلوم والفنون في الحضارة الإسلامية ، ص 238.

(2) الرفاعي ، الإسلام في حضارته ونظمه ، ص 446 .

في الزخرفة بقدر ما استخدمها الفن الإسلامي ، والحق أن انصراف معظم الفنانين المسلمين عن تصوير الكائنات الحية ، اظهر عبقريتهم في الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية ، ولكن الزخارف الهندسية والنباتية التي أبدعوا في مجالها إنما قامت على أساس ما عرفته الفنون القديمة في هذا المجال ، في حين أنهم كانوا في الزخارف الكتابية مبتكرين تماماً⁽¹⁾ .

لقد كان الخط العربي وسيلة للعلم ، ثم أصبح مظهر من مظاهر الجمال ، ومازال ينمو ويتحسن ويتنوع ويتعدد حتى بلغ في أساليب التحويلات الجزئية في حروفه المفردة والمركبة ، فاعتبروه بهذا التحوير نوعاً من الزخرفة ، فمعظم الكتابات التي نراها على العمائر لم يقصد بها التوثيق فقط ، بل قصد بها أن تكون عنصراً زخرفياً بذاتها⁽²⁾ .

وللكتابة الزخرفية شأن عظيم في تاريخ الفنون الإسلامية ، إذ نستطيع من خلالها تأريخ العمائر ، لأن لكل عصر أسلوبه في الكتابة والزخرفة ، فيستطيع أصحاب الخبرة من خلال دراسة الزخارف الكتابية أن ينسبوا البناء إلى العصر الذي شيد فيه⁽³⁾ .

● الزخارف التصويرية

لم تكن الكائنات الحية غاية وتعبيراً مقصوداً به ذات الإنسان والحيوان بل وسيلة تستخدم كوحدة في العمل الزخرفي لها قيمتها الفنية ، فأخذ المسلمون عن الفنون القديمة الحيوانات الخرافية والمركبة كالأفراس والطيور ذات الوجه الآدمي ، لأنها كانت تتفق في تركيبها مع البعد عن الحقيقة والطبيعة ومع التجريد الذي نعرفه في الفنون الإسلامية ، وعندما أخذوها لم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل أصبحت عندهم رسوماً زخرفية فحسب⁽⁴⁾ .

ومما هو جدير بالذكر إن الفنان العربي استخدم في زخارفه مزيجاً رائعاً من الزخارف الخطية والزخارف المختلفة والزخارف الهندسية والزخارف النباتية ونجح نجاحاً فائقاً في تجميع هذه العناصر المختلفة في أعماله الفنية بحيث حقق قيمة فائقة الحد من الجمال .

(1) الرفاعي ، الاسلام في حضارته ونظمه ، ص 443 .

(2) حسن ، زكي محمد ، فنون الإسلام ، دار الفكر العربي ، د. ت ، ص 234 .

(3) حسن ، فنون الإسلام ، ص 234 .

(4) حسن ، فنون الإسلام ، ص 253 .

● أساليب الزخارف المعمارية في العصر الأموي

لم يدخر الأمويين وسعاً في تزيين العمائر وتجميلها ، وتوفير أسباب الراحة والرفاهية ، معبرين عن فطرة الإنسان في ميله للزينة وحبه للفن ، فاستخدموا الكثير من الزخارف المعمارية التي كانت معروفة في بلاد الشام قبل الإسلام ، فكسيت الجدران والأرضيات بالفسيفساء والرخام والصور المائية⁽¹⁾ . كما أن النقوش الحجرية التي زخرفت بها العمائر الأموية كانت متأثرة بالفن البيزنطي. وظهر عندهم عنصر معماري زخرفي جديد لم يكن معروفاً من قبل في بلاد الشام وهو تحلية الجدران بالزخارف الجصية⁽²⁾.

أولاً: زخارف الفسيفساء

تعد الفسيفساء صناعة فنية ابتكرها الإنسان منذ القدم لأغراض جمالية متنوعة اتصلت بداية بتزيين مسكنه وتحسين مظهره لتتطور لاحقاً على أيدي فنانين أبدعوا في نسج ابتكاراتهم التي تجلت أول الأمر في الرسوم الجدارية ذات المواضيع والأفكار المختلفة حسب مفاهيم كل عصر من العصور لتصبح لاحقاً فناً قائماً بذاته⁽³⁾.

وكلمة الفسيفساء Mosaic مشتقة من اللغة اليونانية ، والمقصود بها الموضوعات الزخرفية المؤلفة من مكعبات صغيرة ملونة ومتعددة من الزجاج أو الأحجار أو القرميد المزجج أو الأصداغ وغيرها ، يتم تثبيتها بأيدي فنية ماهرة بجانب بعضها البعض على الجص أو الإسمنت ، تستخدم في غطّي واجهات المباني أو الأعمال الزخرفية الداخلية والخارجية . وقد تكون هذه الموضوعات الزخرفية هندسية أو نباتية أو رسوم كائنات حية⁽⁴⁾ .

لقد تمثلت بداية الفسيفساء في نحت أشكال مختلفة من العاج والأصداغ يتم تثبيتها على سطح خشبي مغطى بمادة القار، وتطورت هذه الطريقة باستخدام قطع متعددة الأحجام من الطين المحروق، يتم وضعها في قوالب حتى تجف ثم تحرق بالنار في أفران خاصة، وبعد ذلك تلون

(1) جروبه ، عالم الإسلام ، د.ن ، لندن ، 1967 م ، ص 15 .

(2) علام ، نعمة اسماعيل ، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، دار المعارف ، د . ت ، ص 31 .

(3) المقداد ، خليل ، الفسيفساء السورية والمعتقدات الدينية القديمة، وزارة الثقافة ، 2008م ، ص 113 .

(4) حسن ، فنون الإسلام ، ص 643

الأرضيات باللون الأزرق بينما تلون القطع التي تتكون منها الأشكال المختلفة بألوان أخرى، ويتم إدخالها الفرن مرة أخرى في درجات حرارة عالية لتصبح ذات ألون مزججة، يتم تركيبها جنباً إلى جنب لتكوّن مناظر مختلفة الموضوعات، منها ما يحكي أسطورة أو معركة أو مناظر طبيعية للشمس والقمر وتكوينات نباتية ورسومات للحيوانات والأسماك وغيرها⁽¹⁾.

وتتحلى لنا الأعمال الأولى لفن الفسيفساء داخل معبد الوركاء بمدينة بابل، حيث كان العراقيون أول من استخدم الطوب المزجج في تزيين جدران الأبنية بأشكال هندسية متعددة⁽²⁾، وكان لهم الفضل في تطوير أساليبه، من حيث المواد المستخدمة التي قاموا بتقليل أحجامها إلى أقل قدر ممكن حتى تتعدد ألوانه وتصبح الصور أكثر وضوحاً، إضافة إلى مهارة التشكيل وحرفية التركيب الذي أخرج أبدع لوحاته في باب عشتار وجدران شارع الموكب وقاعة العرش في بابل⁽³⁾.

ومن عصر إلى عصر احتلت الفسيفساء مكانة بارزة في تزيين الجدران برسوم وزخارف متنوعة، وقد امتاز الفن الإغريقي المتأخر والفن الروماني بالفسيفساء الحجرية ذات الموضوعات التصويرية وأكثر ما استخدمت في الرسوم على الأرض، فزينوا بها الرومان أرضية بعض عمائرهم بأن كونوا من هذه الفصوص صوراً من حياتهم الاجتماعية، ومناظر من خرافاتهم وعقائدهم الدينية. ويحتفظ المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية بأثلة رائعة من الفسيفساء الرومانية تمثل مناظر مختلفة، ثم ورث البيزنطيون هذه الطريقة من طرق الزخرفة، وطوروها من حيث الصناعة ومن حيث الاستعمال، أما من حيث الصناعة فقد جعلوها من فصوص الزجاج المختلف الألوان، وأما من حيث الاستعمال فقد زينوا بها الجدران والقبوات بدلاً من الأرضيات، وكونوا منها صور مستمدة من الكتاب المقدس⁽⁴⁾.

(1) عبد الحميد، سعد زغلول، العمارة والفنون في دولة الإسلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ت، ص 227.

(2) النيفر، المنجي، الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء، الشركة التونسية للتوزيع، 1969 م، ص 17.

(3) حميد، عبد العزيز والبيدي، صلاح حسين، الفنون العربية الإسلامية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1399 هـ / 1979 م،

ص 103، 104.

(4) حسن، فنون الإسلام، ص 643

وتتجلى أبداع أمثلة الفسيفساء البيزنطية في كنيسة أيا صوفيا في القسطنطينية وكنيسة سان مارك في البندقية وكنيسة رافنا في أثينا⁽¹⁾ .

وقد تطورت صناعة الفسيفساء بتوسيع دائرة المواد المستخدمة فيها ، وكان للعرب قبل الإسلام الفضل في هذا التطوير ، حيث استخدموا الألوان المائية في التلوين ، وابتكروا أشكالاً زخرفية غير معهودة في تزيين القصور والمعابد ، ومن أشهر هذه النماذج مدينة "مادبا" أو مدينة الفسيفساء التي تقع في جنوب العاصمة الأردنية عمان ، ويرجع تاريخها إلى أكثر من 4500 عام ، وتحتوي أكبر وأندر مجموعات العالم من اللوحات الفسيفسائية ، ومن أبرزها خريطة لا تقدّر بثمن لفلسطين القديمة في القرن السادس ، والتي تمتد من صور في الشمال إلى مصر في الجنوب . وتصور اللوحات الأخرى أشكالاً متعددة للزهور والطيور والحيوانات ، بالإضافة إلى مشاهد من الأعمال والحرف كالصيد والزراعة⁽²⁾ .

ثم امتد اهتمام العرب بالفسيفساء بعد الإسلام ، حيث يذكر أنه مع مجيء الإسلام ولاسيما بداية العصر الأموي تم تطوير المناهج المتوارثة في شتى مجالات الفنون ومنها الفسيفساء ذات الأساليب الهندسية حتى أطلق الباحثون الغربيون على هذا العهد تسمية عهد التجديد والنهضة الفنية واتسمت الفسيفساء فيه بالحياة والتجديد ولاسيما مع اتساع آفاقه والابتعاد عن التصوير والتشخيص الفردي وبدء التركيز على تصوير الطبيعة⁽³⁾ ، وهو ما تؤكده اللوحات الفسيفسائية العديدة ومنها فسيفساء قبة الصخرة⁽⁴⁾ 72 هـ ، التي تعد أول وأقدم محاولة ظهرت في العصر الإسلامي لهذا النوع من الفن الزخرفي المعماري ، وكذلك أروع ما تبقي لنا من الفن الإسلامي من زخارف الفسيفساء ، وكانت تغطي الأجزاء العليا من التثمينة الدائرية الداخلية للقبة ، والجزء العلوي للأعمدة والأكتاف ورقبة القبة ، وتتألف هذه الفسيفساء من فصوص صغيرة

(1) توفيق ، عمر كمال ، تاريخ الدولة البيزنطية ، هيئة الكتاب ، الإسكندرية ، 1977 م ، ص 117 .

(2) محمد ، الفنون الإسلامية ، ص 216 .

(3) المقداد ، خليل ، الفسيفساء السورية والمعتقدات الدينية القديمة ، وزارة الثقافة ، 2008 م ، ص 122 .

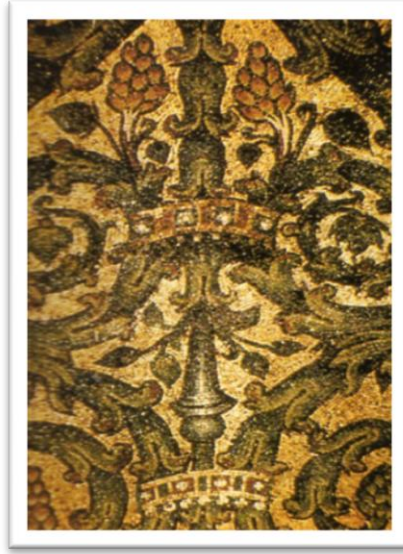
(4) مسجد قبة الصخرة: يقع في حرم المسجد الأقصى في القدس ، ويعد من أهم وأبداع آثار الأمويين ، أمر ببنائه الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان خلال الفترة 688م - 692م فوق صخرة المعراج ، ولا يزال حتى يومنا هذا رمزاً معمارياً للمدينة ، انظر محمد ، العمارة الإسلامية على مر العصور ، ج1 ، ص 206 .

ومكعبات مختلفة الحجم تمثل خليطاً من مواد مختلفة، بعضها من الزجاج الملون وغير الملون والشفاف وغير الشفاف، ومن مكعبات من الحجر الوردي وصفائح من الصدف وقد ألصقت هذه الفصوص على طبقة من الجص في وضع أفقي تام ، اللهم إلا المكعبات ذات اللون الذهبي أو الفضي فإنها موضوعة بميل قليل لتعكس الضوء . أما سائر الألوان الغالبة على هذه الفسيفساء الأخضر بدرجاته المختلفة والأزرق والبنفسجي والأبيض والأسود⁽¹⁾ .

والموضوعات الزخرفية التي نراها في فسيفساء قبة الصخرة كثيرة جداً . ومن بينها فروع نباتية متصلة وحلزونية تخرج من آنية ، ويقع بين كل فرعين خارجين من إناء موضوع زخرفي يشبه الشمعدان وفوقه زخرفة ساسانية مجنحة . كما نرى من بينها أشجار نخيل وأشجاراً أخرى تذكر بما نعرفه في فسيفساء بعض الكنائس المسيحية في القرن السادس الميلادي . ومن بينها أيضاً رسوم الفاكهة ولا سيما العنب والرمان . ثم رسوم أوراق الشجر المختلفة وورق نبات شوكة اليهود (الأكانتس) وباقات الزهور وقرون الرخاء ورسوم الجواهر والحلي المختلطة بالرسوم النباتية ، فضلاً عن رسوم الألهة والنجوم . والواقع أننا نرى في زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة التقاء عناصر فنية مختلفة ، نعرفها في الأساليب الفنية الإغريقية والرومانية ، ولكنها في هذا الأثر الإسلامي العظيم مختلطة بعناصر فنية أخرى شرقية المصدر وتميزها عن سائر الفسيفساء الإغريقية الرومانية والمسيحية⁽²⁾ .

(1) شافعي ، فريد ، العمارة العربية الإسلامية ، ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، الرياض ، 1402 هـ / 1982 م ، ص 10 .

(2) حسن ، فنون الإسلام ، ص 643



لوحتا (1، 2) زخارف بالفسيفساء من قبة الصخرة التي ترجع 72 هـ (نقلًا عن عبد العزي



لوحة (3) فسيفساء من المثلث الداخلي لقبة الصخرة (عن محمد ، الفنون الإسلامية)
كما لا تنسى بقبة الصخرة تلك الزخارف الكتابية التي تشكل بصمة عربية إسلامية
والمكتوبة بلخط الكوفي البسيط من الفسيفساء على أرضية زرقاء ، وتقع فوق عقود

المضلع المثلث ، وعلى جانبيها فيما بين الرواقين في شكل شريط طويل يزيد على 240 م ، والمتضمنة نصّ تأسيس وآيات قرآنية من كثير من السور⁽¹⁾ .



لوحة (4) زخارف فسيفساء قبة الصخرة (نقلًا عن بهنسي)

وليس هناك شك في أن زخارف فسيفساء قبة الصخرة إنجاز فني كبير وأن تأثيرها بالغ الأهمية أيضاً ، فمهمة الفسيفساء الأولى كانت إشباع الرغبات الدينية والجمالية للخليفة واستهواء العرب وغيرهم من المسلمين الجدد، وهذا الاقتصر على استعمال الأشكال النباتية يكشف عن توافق مع المفهوم الإسلامي ويرى ريتشارد انتكهاوزن Richard Ettinghausen أن الخليفة عبد الملك أراد بأشكال التيجان والجواهر الملكية الأخرى المعلقة في إبراز الأماكن من هذا البناء ، أن يبرز اندحار القوتين الكبيرتين وهما القوة البيزنطية والقوة الساسانية واستعملت الفسيفساء فيها وهي نمط بيزنطي في الزخرفة على طريقة الزخارف الجصية الساسانية، وهكذا فإن الغرض الأساسي ليس إظهار المشاهد بقدر ما هو الإعلان عن انتصار آخر الأديان السماوية وتبيان سيادته العالمية⁽²⁾ .

وقد رجح المستشرق السويسري " فان برشم " أن فسيفساء قبة الصخرة من صنع عمال سوريين بوجه عام وليست من صنع عمال بيزنطيين ، وأن من المحتمل أن يكون بعض صناع من أجناس مختلفة قد اشتركوا مع الصناع السوريين وأن ذلك قد يفسر وجود بعض

(1) عبد الحميد ، العمارة والفنون في دولة الإسلام ، ص 290 .

(2) انتكهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه ، وزارة الأعلام ، بغداد ، 1973 م ، ص 34 .

العناصر الساسانية في زخارف هذه الفسيفساء ⁽¹⁾. ولكن يلاحظ أن اشتراك عمال من إيران ليس لازماً لتفسير الموضوعات الزخرفية الساسانية ، لأن معظم هذه الموضوعات كانت قد انتقلت إلى الشام وأقبل الصناع السوريون على استعمالها ⁽²⁾.

أما الجامع الأموي ⁽³⁾ فلووع الفسيفساء الزجاجية المكتشفة فيه ما قام الفنان المسلم بتنفيذه على جدران الجامع وعلى مقربة من مدخله الرئيس ، وقوام هذا الجزء الكبير رسم نهر في مقدمة المنظر وعلى ضفته الداخلية أشجار ضخمة تطل على منظر طبيعي ، فيه رسوم عمائر بين أشجار وغابات . وأيضاً رسم ملعب للخيول ورسوم قصور ذات طابقين وأعمدة جميلة ، ورسوم بناء مربع الشكل وله سقف صيني الطراز ، وأيضاً رسم عمائر ⁽⁴⁾ صغيرة تبدو كأنها موضوعة الواحدة فوق الأخرى . وتكثر في هذه العمائر المرسومة بالفسيفساء رسوم الأعمدة الكورنثية ⁽⁵⁾ ذات الحشخشان أو القنوات الطويلة ، ورسوم الأقبية والأبراج والسقوف المخروطية الشكل والسقوف ذات الجملون وأشجار السرو ، وفوق النهر المذكور قنطرة تشبه قنطرة فوق نهر بردى بدمشق ، مما حمل على القول بأن هذه الرسوم قد تكون لمناظر في مدينة دمشق نفسها ⁽⁶⁾.

وخلاصة القول ، أن قوام زخارف الفسيفساء في الجامع الأموي إنما هي رسوم العمائر والمناظر الطبيعية لئلاهما ، وبغير أن تكون ثانوية في الصورة بالنسبة إلى صور آدمية لها الصدارة كما نعرف في بعض زخارف الفسيفساء البيزنطية ⁽⁷⁾.

(1) كريزويل ، الآثار الإسلامية الأولى ، ترجمة عبد الهادي عبله ، دار قتيبة ، دمشق ، 1404 هـ / 1984 م ، ص 227 .

(2) حسن ، فنون الإسلام ، ص 647

(3) المسجد الأموي بدمشق: ويعد هذا المسجد من أهم فنون العمارة الإسلامية، فقد بناه الوليد بن عبد الملك بين عامي (88-96 هـ)، ويعد مرحلة جديدة في دخول عنصر الزخرفة في بناء المساجد، والتي لم تعد تحتفظ ببساطتها المعهودة، ولعل هذا يعد تطوراً طبعياً لتطور فن العمارة عند المسلمين، انظر محمد ، العمارة الإسلامية على مر العصور ، ج1 ، ص 213 .

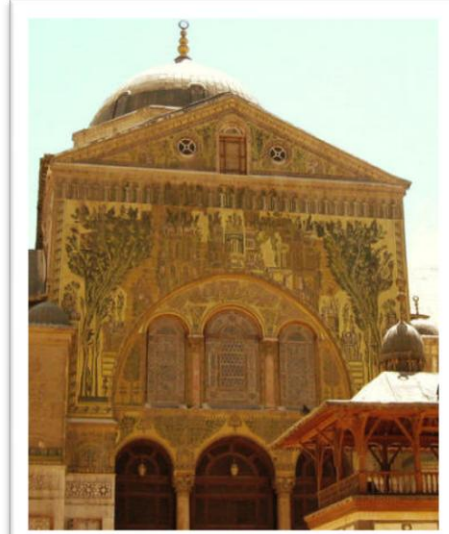
(4) تعد هذه الرسوم مصدراً مهماً للتاريخ والعمارة ، لأنها تعطي صورة واقعية عن طرز العمارة المدنية لبناء القصور في سوريا في القرن 2 هـ / 8 م ، حيث كانت المدن تزدهم بالمنازل ذات الطرقات الضيقة ، وبمنظّم القبة المضلعة والعقد الذي كان على هيئة حدوة الفرس .

(5) وهي الأعمدة ذات القنوات ، سميت بالكورنثية نسبة إلى مدينة كورنثا باليونان .

(6) عبد العزيز ، محمد الحسيني ، الحضارة في الدولة الإسلامية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1986 م ، ص 180 ، 181 .

(7) محمد ، الفنون الإسلامية ، ص 218 .

كما أن التأثير بالأساليب الفنية الهلنستية ظاهر جداً في رسوم الفسيفساء التي نحن بصددّها ، ومن المحتمل أن صانعيها نقلوا موضوعاتها الزخرفية من نماذج قديمة ، كما يفعل الصناع في معظم العصور . ولكنهم لم يكونوا بعيدين عن التأثير ببعض الأساليب الفنية الساسانية تأثراً بسيطاً ، مما يحمل على القول بأنهم كانوا من أهل الشام ، وأنهم يمثلون المدرسة الفنية المحلية التي ازدهرت من الفنون الهلنستية في سوريا حين فتحها العرب⁽¹⁾.



(1) محمد ، الفنون الإسلامية ، ص 218 .

لوحة (5) فسيفساء المدخل الخارجي للجامع الأموي (عن الحماد)

لوحة (6) فسيفساء الجامع الأموي (عن كونل)

ويمكننا أن نقول بوجه عام إن الصناعة واحدة في فسيفساء قبة الصخرة وفسيفساء

الجامع الأموي ، ولكن الوحدة والتلاؤم أقل ظهوراً في الأخيرة . ولعل ذلك راجع إلى أن الإصلاح والترميم الذي تم فيها كان أكثر مما تم في قبة الصخرة . والراجح أن الجزء الذي جاء فيه رسم النهر يرجع إلى عصر الوليد بن عبد الملك في نهاية القرن الأول الهجري (الثامن الميلادي)⁽¹⁾

ومما يلفت النظر أن التأثير بالأساليب الهلنستية أقوى وأعظم في فسيفساء الجامع

الأموي منه في فسيفساء قبة الصخرة ، مع أن القبة ترجع إلى سنة 72 هـ (691 م) بينما يرجع الجامع الأموي إلى سنة 96 هـ (715 م)⁽²⁾.

وقد وصلتنا زخارف بالفسيفساء ، كانت تزخرف حماماً ملحقاً بقصر في خربة

المفجر⁽³⁾ ، وتمثل هذه الزخارف منظرًا طبيعيًا قوامه شجرة ضخمة من أشجار الرمان إلى جانبها

الأيسر غزالتان تجريان بين بعض النباتات ، وإلى جانبها الأيمن أسد يفترس غزالاً . ويمتاز الرسم

بطابع زخرفي من حيث التوزيع العام ، وأسلوب رسم أغصان الشجرة وأزهارها وثمارها . أما

الحيوانات فيتضح فيها براعة في التعبير عن الحركة والحيوية والقرب من الطبيعة . والواضح أن هذا

الرسم بما فيه من صورة شجرة ذات ثمار وأزهار يحف بها من الجانبين شجيرات قريبة الشبه برسوم الأشجار في قبة الصخرة⁽⁴⁾ .

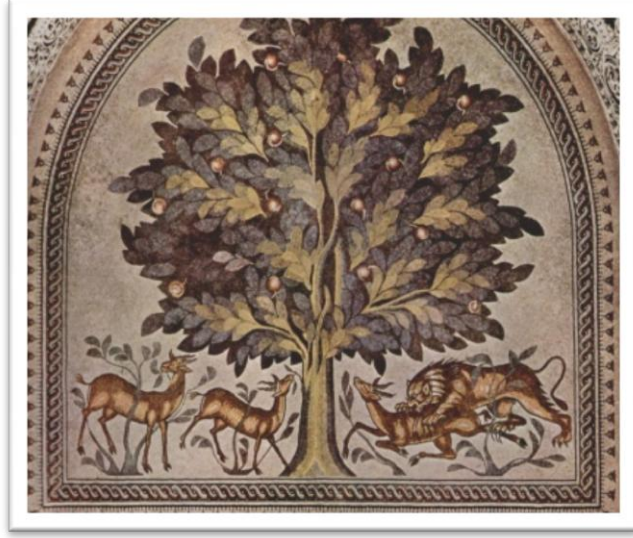
(1) محمد ، الفنون الإسلامية ، ص 218 .

(2) محمد ، الفنون الإسلامية ، ص 218 .

(3) قصر خربة المفجر يقع على بعد 5 كيلومتر إلى الشمال من مدينة أريحا ، ويرجع إلى عهد الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك

سنة (105 - 125 هـ) انظر محمد ، العمارة الإسلامية على مر العصور ، ج 2 ، ص 248 .

(4) محمد ، الفنون الإسلامية ، ص 218 .



لوحة (7) فسيفساء من قصر هشام — خربة (نقلاً عن محمد ج 2)

وكذلك من أبدع زخارف الفسيفساء في العصر الأموي تلك السجادات الرائعة التي كشفت في قصر خربة المنية ⁽¹⁾ بفلسطين وقصر الحلابات ⁽²⁾ وقصير عمره ⁽³⁾ وقصر المشقي ⁽⁴⁾ وقصرا الحير الغربي ⁽⁵⁾ والشرقي ⁽⁶⁾ .

ثانياً : التصوير الجداري (الفريسيكو)

(1) بني قصر المنية في فلسطين بالقرب من شاطئ بحيرة طبريا في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك وبنيت جدرانها من أحجار كلسية، أما أرضية القصر فهي من الفسيفساء والرخام ، وزينت القاعات بلوحات فنية رائعة، انظر كريزويل ، الآثار الإسلامية الأولى ، ص 116 .

(2) قصر الحلابات يقع على بعد 25 كم شمال شرق الزرقاء، انظر محمد ، العمارة الإسلامية على مر العصور، ج2 ، ص 243.

(3) قصير عمره ينسب إلى الوليد بن عبدالمملك 86-96 هـ ، ويقع على بعد 50 ميلا شرق عمان وقد اكتشفته بعثة علمية برئاسة العالم الألماني ألويز موزيل 1898 م ، وتكمن أهمية قصير عمره في الصور التي تغطي جدرانها ، وهي أقدم تصوير عربي إسلامي وصل إلينا ، انظر حتى ، فيليب ، تاريخ العرب (المطول) ، ج1، ط4 ، 1965 م ، ص 338 .

(4) قصر المشقي هو أحد القصور العربية التي بناها الأمويون في الشام. يقع القصر على مسافة 32 كم جنوب شرق مدينة عمّان. بناه الخليفة الأموي الوليد بن يزيد عام 744 م، انظر حران ، العلوم والفنون في الحضارة الإسلامية ، ص 270.

(6) يعد قصر الحير الغربي ، الذي أمر ببنائه الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك من أبرز القصور في العصر الأموي المشيدة في بادية الشام. ويقع إلى الجنوب الغربي من تدمر في وسط بادية الشام ، انظر محمد ، العمارة الإسلامية على مر العصور، ج2 ، ص 256. (6) يقع قصر الحير الشرقي في البادية السورية على بعد 60 ميلاً تقريباً إلى الشمال الشرقي من تدمر وحوالي 40 ميلاً إلى الجنوب من الرصافة ، بناه الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك عام 110 هـ/728م ، انظر كريزويل ، الآثار الإسلامية الأولى ، ص 156.

تعريف التصوير الجداري

جدير بنا ونحن نتناول التصوير الجداري كأسلوب زحرفي مهم في العصر الأموي أن نقف أول الأمر عند معنى الكلمة، فعند البحث في معاجمنا اللغوية عن مادة (جدر) فإننا نجد أنها لا تخرج عن معنى الحائط في لسان العرب. وجمع الجدار: (جُدُر)، وجمع الجمع «جُدُران»⁽¹⁾.

الفريسيكو (Fresco)

الفريسيكو كلمة إيطالية تعني رطب ، وهو من طرق الوسم على الجص . وطريقته أن يكسى الجدار بطبقة من الجص ، ثم يتم التصوير بالألوان المائية الجيرية على الجص وهو في حالة من الجفاف التام، وبذلك يتفادى سقوط الطلاء . ولا شك أن طريقة الرسم بالفريسيكو أقل تكلفة من الفسيفساء⁽²⁾ .

نشأته وتاريخه

يعتبر التصوير الجداري من أقدم الفنون ، فقد بدأ الإنسان في تعلم الرسم منذ آلاف السنين، قبل أن يعرف القراءة والكتابة ومستخدماً أبسط الأدوات المتاحة في ذلك الوقت ، ليعبر عما يحول في خاطره ، فزين جدران كهفه والسفوح الجبلية المحيطة به بصور الحيوانات التي كان يعيش عليها اعتقاداً منه بأن تمثيلها على جدران الكهوف سيمكنه من السيطرة عليها لذلك جاءت بعض هذه الصور تمثل حيوانات قد أصيبت بنبال أو سهام أو أي سلاح كان يستخدمه الإنسان يومئذ . فكان هذا بالنسبة للعصور الحجرية القديمة ، وخير ما يمثل هذه العصور ، الصور التي زينت بها جدران كهوف التاميرا على خليج بسكاي شمال اسبانيا، وكهوف أجانتا في ولاية حيدر أباد، وكهوف لامادلين في فرنسا.. وغيرها من الأماكن⁽³⁾ .

وعُرفت الصور الجدارية في التصوير الصيني القديم ، كما عُرفت كذلك خلال العهد الساساني، واستخدم في تنفيذها ألوان الفسيفساء التي انتشرت كذلك في الكنائس البيزنطية . كما

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، ج4 ، دار لسان العرب ، بيروت ، د.ت ، ص 121.

(2) الباشا ، حسن ، التصوير الاسلامي في العصور الوسطى ، مطبعة لجنة البيان ، القاهرة ، 1959 م ، ص 69 .

(3) حميد والعبدي ، الفنون العربية الإسلامية ، ص 96 .

عرفت خلال العصور القديمة لدى حضارات وادي الرافدين، ومصر والشام وفارس وآسيا الصغرى⁽¹⁾.

ولأن الرسوم على جدران الكهوف كانت مردومة بطبقات قديمة من الملاط بعضها يحتوي على مخلفات وبقايا ترجع إلى أزمنة معينة، فقد ساعد ذلك على الحفاظ عليها بعيداً عن أيدي العابثين إلى أن قام الآثاريون بإظهارها.

أما بالنسبة للعصور التاريخية القديمة فإن الأهداف الرئيسة من الرسوم الجدارية كانت بدون شك للزخرفة والزينة وتخدم في الوقت نفسه أغراضاً تعبدية وشعائرية ، وأقدم ما اكتشف من صور جدارية مهمة لهذه العصور في تل العقير (3500 ق . م) الذي نقت فيه مديرية الآثار العراقية في عام 1942 م ، حيث عثرت على معبد مقام على مصطبة مزينة جدرانه بصور فهود ونمور ورسوم آدمية ، وتعد هذه الصور من أجمل ما وصل إلينا من الرسوم الجدارية⁽²⁾.

وقد تطورت هذه الرسوم الجدارية لدى الإنسان مع تطوره في الحياة ، فعندما بني أكواخه التي كان يعيش فيها، رأى أن يغطي الحجر غير المهذب أو الطوب الذي بني به أكواخه بطبقة من الملاط تستر شكله الغير مقبول . ثم رأى أن يزين هذا الملاط بصور مائية تدل على أنه قد عرف كيف يحضر الألوان ، وكيف يستخدمها في الرسم ، ومن أهم الرسوم الجدارية رسوم القصر في مدينة كونوسوس Kenssos بجزيرة كريت، ورسوم قلعة تايرنز Tiryns من عصر ما قبل التاريخ في اليونان، ورسوم مدينتي هركيولانيوم Herculaneum وبومبي Pompeii بالقرب من نابولي بإيطاليا وقد دفنتا سنة 79 م نتيجة لثورة بركان فيزوف، بالإضافة إلى الكثير من الرسومات الجصية الجدارية التي تعود للعصور الوسطى بإيطاليا⁽³⁾.

(1) ديماندا ، مختصر الفن الإسلامي ، ص 34 .

(2) حميد والعبدي ، الفنون العربية الإسلامية ، ص 96 .

(3) حميد والعبدي ، الفنون العربية الإسلامية ، ص 97 .

ازدهر هذا الفن لدى المصريين القدماء وبرعوا فيه ، وأبدعوا من خلاله إبداعات فنية زخرفية غير مسبوقة، تشهد به بعض آثارهم التي لا تزال قائمة تتألق فيها الألوان المختلفة لمقابر وادي الملوك ووادي الملكات بالأقصر في صعيد مصر ، ولعل من أهمها مقبرة الملكة نفرتاري (1) .

واقبتس أيضا المسلمون عند نشأة حضارتهم هذا الفن الزخرفي وارتقوا بصناعته ، وقد ارتبط التصوير الجداري الإسلامي عادة بالزخارف المعمارية ؛ نظراً لما تقوم به من كسر للفراغ ، وربط للجدران الداخلية . وبالنظر إلى تلك الرسوم نجد أنها ملتزمة بتعاليم الدين الإسلامي الذي يُحرم تصوير ذوات الأرواح ؛ مما جعل الفنان المسلم يبتعد عن تقليد وتسجيل الواقع إلى تسجيل أحاسيسه وانفعالاته، فأصبحت رسومه ذات طابع زخرفي تبتعد عن الواقع وتعتمد على الخيال .

لقد برهنت النماذج المصورة على جدران العمائر الأموية أن التصوير الجداري كان متقدماً لديهم ، ومن أشهر نماذجه ما أستخدمه الأمويون على الأسقف ، وعلى الأجزاء العلوية من جدران قصير عمره ببادية الشام ، فقد استعملت الألوان، الأزرق الزاهي والبني الداكن والأصفر الكامد والأخضر الضارب إلى الزرقة(2)، وقد اشتملت اللوحات المصورة على بقايا جدران القصر على عدة موضوعات منها منظر صيد يمثل قطعاً من الحمر الوحشية ينظر إلى الخلف ، بينما تطارده الكلاب ، ويطالعنا منظر فوق المدخل مباشرة فيه امرأة متوجة بعلامة النصر (3) .



(1) أديب ، سمير ، المدخل إلى علم الآثار وفن المتاحف ، مكتبة الرشد ، الرياض ، 1428 هـ ، ص 200 .

(2) الباشا ، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 51 .

(3) عبد الحميد ، العمارة والفنون في دولة الإسلام ، ص 224 .

لوحة (8) قصر عمره

وأشهر لوحة بين جداريات قصر عمره منظر يجمع ملوك العالم في تلك الفترة ، فقتل هذه اللوحة الخليفة يحيط به الإمبراطور البيزنطي ، وملك اسبانيا ، وإمبراطور الفرس ، وملك الحبشة ، وإمبراطور الصين ، وهناك تفسيران لهذا الموضوع : الأول أن الصورة تمثل كل الملوك الأجانب الذين هزمهم العرب وهم يقدمون الولاء لخليفة المسلمين ⁽¹⁾ ، والتفسير الثاني ، وهو تفسير حديث نسبياً : يعزو وجود الملوك الخمسة إلى نظرية (عائلة الملوك) ، لذا عندما يزور ملك ملكاً آخر يتبادلون الهدايا والولائم والإحتفالات ، من أجل تقوية (الروابط العائلية) بينهم ، وهذا التفسير منطقي أكثر من الأول ، لأن اثنين من الملوك المصورين في اللوحة : وهم ملك الحبشة وإمبراطور الصين ، لم تهزمهم جيوش الخليفة ، لذا ليس هناك ما يسوغ ضمهم إلى مجموعة الملوك المهزومين مثل الإمبراطور الساساني ، والإمبراطور البيزنطي ، وملك اسبانيا ، وموضوع عائلة الملوك هذا لم نراه في التصوير الإسلامي في أي عهد لاحق ، ويبقى موضوعاً فريداً ، لم يطرق إلا في جدارية قصر عمره ، ومن المؤسف أن التلف أصاب اللوحة بحيث لا يمكن التعرف على الأشخاص إلا من الكتابة الموجودة على الجدار ⁽²⁾ .

ومن المواضيع الأخرى التي أبرزتها هذه الجداريات الأموية موضوع ممارسة الرياضة ، إذ نرى رجلاً في إحدى اللوحات يصارع غريمه ، وشخصاً آخر يعتقد أنه الخليفة يقوم بحركات رياضية تدل على قوته ⁽³⁾ .

فضلاً عن زخارف نباتية كزهرة اللوتس ، وعناقيد العنب ، ورسوم لطيور وحيوانات ، وقد توسط بعضها أشكال هندسية نفذت بالفسيفساء الحجرية لتزين أرض إحدى غرف النوم ، وهنا نلاحظ أن جميع اللوحات في قاعات الاستقبال والدهاليز قد نفذت حسب الطراز الكلاسيكي الإغريقي والروماني والبيزنطي ، وبعض هذه الزخارف تشبه تلك التي نجدها في بناء قبة الصخرة في القدس ، وعند الدخول إلى الحمام يطرأ تغيير جذري على الموضوع والطراز لتصبح

(1) كريزويل ، الآثار الإسلامية الأولى ، ص 135 .

(2) الباشا ، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 51 .

(3) حميد والعبدي ، الفنون العربية الإسلامية ، ص 101 .

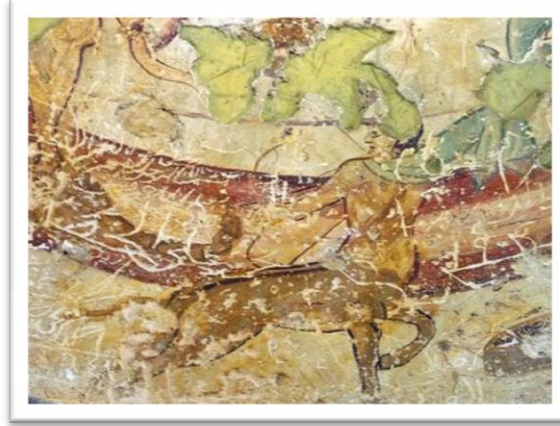
الأشكال أقرب إلى الواقع ، فترى شكل معين تحدده أوراق شجر ، وبدخله أشكال آدمية وحيوانية ، مثل دب يعزف على آلة موسيقية، وغزلان في أوضاع مختلفة ، وقرد يقف على رجليه الخلفيتين ، وأنواع من الطيور ، والمرجح أن هذه الصور إنما تمثل حيوانات كانت تعيش في منطقة القصر. بالإضافة لرسم أخرى تصور مراحل العمر (الفتوة - الرجولة - الكهولة)⁽¹⁾ .



لوحتا (9 ، 10) من جداريات قصير عمره

(1) حميد والعبدي ، الفنون العربية الإسلامية ، ص 101 .

أما قبة قصير عمره فقد اشتهرت بسبب رسم يوضح دائرة الفلك التي يظهر بها الأبراج السماوية الأثني عشرة التي رسمت عليها من الداخل ، وتعتبر هذه القبة ذات أهمية خاصة ، لأنها أقدم محاولة لتصوير الأبراج السماوية على سطح كروي ، ومن المؤسف أن قسماً كبيراً من الصور قد أصابها التلف ولم يبق إلا برج القوس وهو أكثر الأبراج اكتمالاً⁽¹⁾ .



لوحة (11) قبة الأبراج السماوية من قصير عمره
لوحة (12) برج القوس من قبة الأبراج من قصير عمره

(1) انتكهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص 34 .

وتعد رسوم قصير عمره من أقدم الرسوم الجدارية التي اكتشفها موزيل Musil سنة 1898م - كما يذكر ديماندا ، ويظهر من دراسة عناصر هذه الصور التأثير بالفن الإغريقي والروماني المسيحي⁽¹⁾ .

وأيضاً يعد قصر الحير الغربي من الشواهد الحقيقية التي تدل على أن الفن الإسلامي فناً راقياً ، وبالتحديد في زخارف الرسوم الجدارية في العمارة الأموية المدنية . وقد قام العالم الفرنسي القدير شلومبرجيه ، الذي كان يرأس بعثة أثرية فرنسية كانت تنقب في قصر الحير الغربي الأموي عام 1930م بالكشف عن جداريات هذا القصر ودرسها دراسة وافية . حيث استخدم الأمويون طرازاً آخر في الجداريات ، فبدل رصف الأرضية بالفسيفساء قاموا برصف الأرضية بخلطة من الجير والرماد ، ومن ثم رسمت وقد صورت طرازاً إغريقيا معروفاً مثل أوراق العنب والحيوان وصورة "الكتنوروس البحري" ، كما أطلق عليه شلومبرجيه في رسومات قصر الحير الغربي ، ومن أهم الألواح التزيينية التي مازالت بوضع جيد، صورتان كبيرتان أعيد تركيبهما في القسم العلوي من جناح قصر الحير الذي أعيد بناؤه في المتحف الوطني بدمشق، وألوان هاتين الصورتين أصبحت باهتة مع الأيام وكانت كما يقول شلومبرجيه تغطيان أرضية زوايا الدرج، ويعتقد ايتنهاوسن أنهما تقليد للفسيفساء أقيمتا حيث عزت أحجار الفسيفساء وتقاليده⁽²⁾ .

تتألف الصورة الأولى من شكل دائري في الوسط يضم صورة نصفية لامرأة تمسك بقطعة قماشية مليئة بالفواكه، ولقد طوقت عنق هذه المرأة أفعى مما يذكرنا بصورة جيا آلهة الأرض، ويحيط الشكل الدائري شريط فيه دوائر صغيرة متتابعة، فيها رسوم نباتية. ويحيط بهذه الدائرة من الخارج زخرفة نباتية محورة يعلوها الحيوان الآدمي وصور حيوانات ، والجهة الأخرى لم تعد واضحة لتلفها وهي تمثل ثعلبين أحدهما يأكل عنباً وطائر من الكراكي وكلب يتعقب حيواناً آخر ، ويحد الصورة من الطرفين شريط من الزخارف النباتية ، وفي هذه الصورة أدخلت عدة مدارس فنرى المدرسة الساسانية والإغريقية والرومانية والطابع المحلي أيضاً⁽³⁾ .

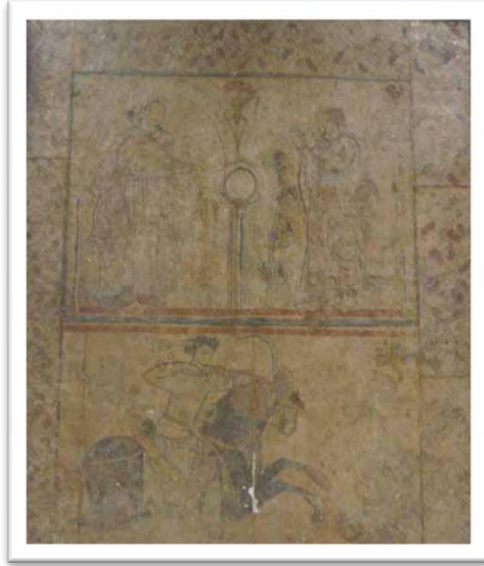
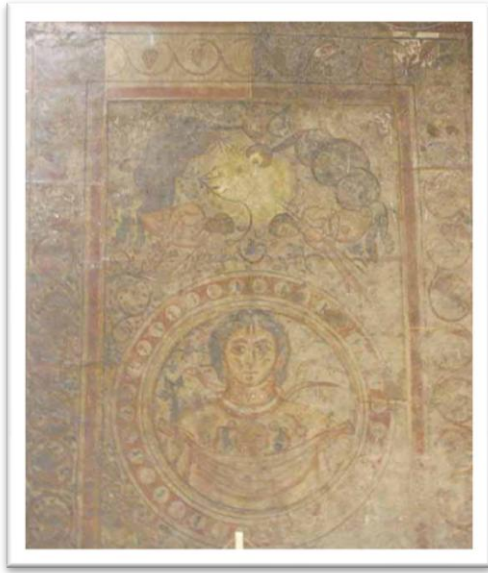
(1) ديماندا ، مختصر الفن الإسلامي ، ص 32.

(2) محمد ، الفنون الإسلامية ، ص 222 .

(3) اتنكهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص 34 .

أما الصورة الثانية فهي تتألف من مستطيل كبير مقسم إلى ثلاثة أقسام ذات ارتفاع غير متساو، ويحيط الصورة كلها شريط زخرفي مؤلف من وردة مكررة ذات أربع وريقات . وموضوع القسم العلوي موسيقيان، امرأة تعزف على العود ورجل ينفخ في ناي يفصلهما قوسان منفصلان ، ولقد وجد الفنان المصور أنه من الممكن إشغال بعض الفراغ في الصورتين فأضاف غرستين ملونتين في كل قسم . وظهر في القسم الثاني فارس يسابق الريح يطارد غزالين فيسقط أحدهما على الأرض جريحاً، بينما يهرع آخر وقد التفت مذعوراً إلى قناصه الذي يسدد سهماً باتجاهه. ويرتدي الفارس ملابس ثمينة وحزاماً يتدلى منه جراب السهام ⁽¹⁾ ، ويذكرنا هذا الفارس بملوك الساسان المنقوشين على الأطباق الفضية . ومما يؤكد التأثير الساساني رسم العازفتين الموجودتين بأعلى الصورة التي وجد نماذج لها أيضاً على الأطباق الساسانية .

(1) اتنكهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ص 34 .



لوحتا (13، 14) صور جدارية من قصر الحير الغربي

مما سبق يتضح لنا أن صور قصر الحير تتألف من عناصر ساسانية ومن عناصر سورية (هليينستية ومسيحية وأموية) اجتمعت كلها دون ما تنافر .

إلا أن العناصر الفنية الساسانية غلبت بعض العناصر الفنية سالفة الذكر فإننا نجد أن
العنصر الساساني في صور قصر الحير الغربي قد فاق العنصر الساساني الموجود في قصر عمره ،
بحيث صارت على قدم المساواة مع العناصر السورية إن لم تكن تفوقها⁽¹⁾ .

ثالثاً : الزخارف الحصية والنحت على الحجر

ينقسم فن الحفر والنحت في الجص والحجر إلى نوعان غائر وبارز ، أما الغائر فهو ما
كان أعلى مستوياته موازياً لارتفاع سطح اللوحة المنحوت فيها ، وأما البارز فينقسم إلى أقسام
منها النحت الخفيف البروز ، والنحت شديد البروز ، والنحت المائل ، والنحت المجسم أو المشكل
من جميع الجهات. وقد نقش النحاتون أشكالاً بارزة منذ آلاف السنين . ففي العصور الحجرية ،
كانوا ينقشون أو يخذشون أشكالاً وتصاميم بارزة ، وكان الآشوريون والمصريون واليونانيون
يستعملون كل أنواع النحت البارز في قصورهم ومعابدهم كجزء من العمارة⁽²⁾ .

وارتبط فن النحت بالعمارة منذ أقدم العصور، وذلك لاستخدامهما خامات واحدة ،
ولاحتياجهما إلى نفس المهارات . ولم يقتصر دور النحت في العمارة على الزخرفة والتزيين، بل
كان له دور عملي ، فقد كانت بعض الأعمال النحتية الإغريقية تلصق على جوانب المباني (على
الإفريز) لتقويتها .

وفي العالم الإسلامي اتصل النحت في الجص والحجر بفن زخرف العمائر ، وكان من
أقدم نماذج النحت الإسلامي يرجع إلى العصر الأموي ، ويتضح من هذه النماذج التأثير الكبير
بالفنون الهلنستية والبيزنطية من جهة ، وبالفنون الساسانية من جهة أخرى ، وبالمزج البارز بين
عناصر هذه الفنون .

لقد استخدمت الزخارف الحصية في العصر الأموي لكسوة الجدران المبنية باللبن
والآجر ولصنع الدرابزين والشمسيات ، ففي الجدار الشمالي للجامع الأموي وجد أربع وأربعون

(1) محمد ، الفنون الإسلامية ، ص 222 .

(2) حران ، العلوم والفنون في الحضارة الإسلامية ، ص 232 .

نافذة، ومثلها في الجدار الجنوبي ملهءة بشبكات جصية (قبل حريق عام 1893 م) مزخرفة بأشكال نباتية وهندسية مفرغة (1) .

كما استخدموا الجص البارز المنقوش على نطاق واسع في زخرفة القصور، ولقد ظهرت منه أمثلة كثيرة في قصور خربة المفجر وذلك لاحتوائه على عناصر آدمية وحيوانية إلى جانب الزخارف الهندسية والنباتية.

كما وتعد واجهة قصر الحير الغربي من أهم الأعمال النحتية البديعة في هذا العصر ، وفيها ما يدل على دقة التفكير والمهارة العظيمة في الأداء ، ففي واجهة القصر على البرجين المحيطين بالمدخل الشرقي الوحيد مجموعات من الزخارف الجصية ا بارزة تذكرنا ببعض الصيغ التزيينية التي كانت تنقش على القطع القماشية الشائعة وخاصة الساسانية منها، ويزيد من التأثير الساساني في هذه الواجهة استعمال الجص للمرة الأولى . وكثافة الزخرفة تفسر المفهوم العربي الراسخ في الزخرفة وهو إملاء الفراغ الذي فسر تفسيرات كثيرة منها الخوف من الفراغ (2) . وتتألف هذه الزخارف النباتية من أوراق الأكانتس والسعف والكرمة، ومن نماذج هندسية متعددة لموضوعات حيوانية مختلفة ، ولأشكال آدمية أيضاً ، يضاف إليها بعض الفسيفساء الزجاجية في زواياي القوس المدور فوق المدخل (3) .



لوحة (15) زخارف جصية في واجهة قصر الحير الغربي (نقلاً عن محمد ج 2)

(1) كريزويل ، الآثار الإسلامية الأولى ، ص 76 .

(2) ريد ، هربرت ، الفن والصناعة : أسس التصميم الصناعي ، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ومحمد محمود يوسف ، عالم الكتب ، القاهرة ، د.ت ، ص 39 .

(3) كونل ، الفن الإسلامي ، ص 26 .

وأيضاً زينت نوافذ قصر الحير الغربي بالحصص المفرغ ، وهذا النوع من الزخرفة هو بداية الرقش العربي Arabesque على الرغم من إستيحائه من عناصر ساسانية ورومانية .



لوحتا (16، 17) نماذج لزخارف جصية من نوافذ قصر الحير الغربي

كما قام الأمويين بتزيين واجهات المباني وبالأخص القصور التي شيدها في بادية الشام بالحفر على الحجر ، وقد وصلت إلينا مجموعات كبيرة من هذه الزخارف المحفورة في واجهات القصور ، ومن أبداعها النماذج الحجرية المحفورة في واجهة قصر المشتى ، التي نقلت إلى متحف برلين ، والتي تعتبر بداية طيبة لدراسة الزخرفة في بداية مراحل الفن الإسلامي . وتنحصر زخارف هذه الواجهة في إطار أفقي ممتد بطول الواجهة الرئيسة . ولقد قسم سطح الإطار إلى مثلثات عددها أثنان وعشرون بواسطة شريط متعرج ذي زاويا حادة ، ويتوسط هذه المثلثات زخارف منحوتة على شكل وردة كبيرة يزخرفها نقوش قوامها مراوح نخيلية وأزهار اللوتس⁽¹⁾ .

ويمكن تقسيم زخارف الواجهة إلى مجموعتين : الأولى تشمل زخارف الجهة التي تقع على يسار المدخل وتضم صور حيوانات طبيعية وخرافية و أشكال آدمية وأوانٍ تخرج منها فروع نباتية ، كما تظهر طيور بين سيقان نباتات العنب ، و اشتقت أشكالها من الفن المسيحي السوري ، أما المجموعة الثانية التي توجد على يمين المدخل فلا يظهر بها رسوم كائنات حية . كما أن تفريعات سيقان العنب الموجودة بها منقوشة بطريقة مجردة ، مما يوحي بتعمد ذلك إجابة لرغبة

(1) كونل ، الفن الإسلامي ، ص 26

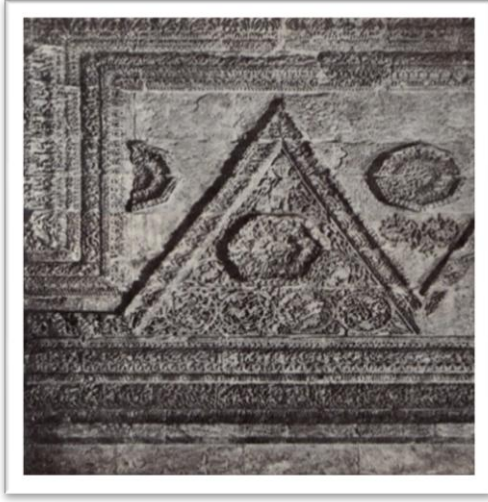
صاحب البناء مجارة للشعور الديني بالنفور من تصوير كائنات حية ⁽¹⁾ . ويلاحظ تجنب نحات المجموعة الأخيرة ، الإبقاء على المسطحات الحجرية الكبيرة ، إمعاناً في إيضاح التأثير الزخرفي عن طريق الضوء و الظل .

وأول من استخدم المراحل التخيلية وأنصافها، هم الساسانيون ⁽²⁾ ، ولقد اقتبس المسلمون هذه المراحل بدون تطوير في أول الأمر ولكنهم حوروا فيها تدريجياً فيما بعد مما نتج عنه ظهور وحدة زخرفية مبتكرة إسلامية الطابع . أما استخدام وحدات الحيوانات المنحطة فهو أسلوب فارسي لم يعرف من قبل في سوريا ⁽³⁾ .

(1) محمد ، العمارة الإسلامية على مر العصور ، ج2 ، ص 240 .

(2) ديماندا ، مختصر الفن الإسلامي ، ص 31 .

(3) الألفي ، أبو صالح ، الفن الإسلامي ، أصوله وفلسفته ومدارسه، دار المعارف ، مصر ، د.ت ، ص 55.



لوحة (18) واجهة قصر المشتى : قطعة مأخوذة م

لوحة (19) واجهة قصر المشتى : قطعة مأخوذة من

يمين الواجهة (نقلا عن كريزويل شمال الواجهة) نقلا عن كريزويل)

رابعاً : الزخارف الخشبية المحفورة

الأخشاب هي من أقدم ما عرفه تاريخ الإنسان منذ العصور القديمة بدأ به بشكل بسيط وأخذ يتطور على مر السنين ، واقتبل عليها الفنانون العرب في صنع الأبواب والشبابيك وفي

صنع المنابر والحواجز ، كما استعمل الخشب في المباني المختلفة في تغطية الأسقف والجدران ، إلى جانب اتخاذ الخشب مادة لصنع الأثاث وغيره ⁽¹⁾.

وسار الفنان العربي في صدر الإسلام على النهج القديم في الصناعة والزخرفة ، حيث تأثر فن صناعة الأخشاب الإسلامية أول عهدها بالتقاليد المحلية في كل إقليم ، لكن الفنان لم يقلد تقليداً أعمى بل اختار من العناصر والأساليب ما يلائم ذوقه ومعتقده ⁽²⁾.

وعلى الرغم من أن بلاد الشام كانت من أغنى أنحاء العالم الإسلامي بأنواع الأخشاب ، إلا أن النماذج التي وصلت إلينا من الزخارف الخشبية التي زينت بها عمائر العصر الأموي قليلة جداً بالنسبة لما وصل إلينا من الزخارف الأخرى ⁽³⁾، ويمكن أن نعزو هذه القلة إلى طبيعة مادة الخشب نفسها ، فهي لا تقاوم العوامل الجوية ⁽⁴⁾.

ومع ذلك فقد وجدت نماذج من الزخارف الخشبية التي تعود إلى العصر الأموي ، كانت متأثرة إلى حد كبير بالزخارف الساسانية والهلنستية ، وكانت من أروع تلك الأمثلة نجدها في عروق الربط في قبة الصخرة وفي حشوات في المسجد الأقصى ⁽⁵⁾ ببيت المقدس كانت تستعمل مساند للعوارض الخشبية التي تحمل سقف البلاطة الوسطى ، وجميع هذه الحشوات من خشب الصنوبر . وزخارفها محفورة ومزخرفة بالحفر البارز بعناصر نباتية تضم أوراق الأكانتس وفروع العنب والوريدات والسلالات وأشكال هندسية منتظمة من معينات ومثلثات ودوائر وغير ذلك من الموضوعات الزخرفية الهلنستية التي نعرفها في فسيفساء قبة الصخرة والجامع الأموي . ولا شك في أن التنوع العظيم في نقوش تلك الحشوات يشهد بمهارة فنية كبيرة ⁽⁶⁾.

(1) حميد ، والعبدي ، الفنون العربية الإسلامية ، ص 107 .

(2) حميد ، والعبدي ، الفنون العربية الإسلامية ، ص 107 .

(3) كونل ، الفن الإسلامي ، ص 28 .

(4) حميد ، والعبدي ، الفنون العربية الإسلامية ، ص 107 .

(5) شيده الخليفة عبد الملك بن مروان سنة 72 هـ / 691 م .

(6) حميد ، والعبدي ، الفنون العربية الإسلامية ، ص 108 .



لوحة (20) عوارض ربط أقواس المثلث في قبة الصخرة (نقلاً عن كريزويل)

كما وجد في المتحف الوطني بدمشق أجزاء من القطع الخشبية التي كانت تزين قصر الحير الغربي ، قوام زخارفها نباتية بارزة ⁽¹⁾ .



لوحة (21) قطعة خشب ذي الزخارف النباتية المحفورة حفراً بارزاً
(عن محمد ، الفنون الإسلامية)

خامساً : الزخارف الرخامية

(1) شافعي ، فريد ، " الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي "، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، العدد 24 ، ج 2 ، ص 109 .

حظي الرخام بالاهتمام منذ القدم لجماله وقوته ومقاومته النار والتآكل ، فقد استخدمه قدماء اليونان في العديد من أبنيتهم .

وفي العصر الإسلامي استعمل الرخام في عمائر العصر الأموي في كسوة الجدران ، والوزرات بشكل خاص، فضلاً عن استخدامه كأعمدة رابطة في البناء .

لقد استخدم الفنان المسلم الزخارف الرخامية في زخرفة قبة الصخرة بشكل لافت للنظر، حيث استخدمها في الأعمدة وتيجانها، وفي تغطية الواجهات الداخلية والخارجية للثمنية الخارجية، وكذلك في تغطية الدعامات الحجرية ، حيث وجد في قبة الصخرة لوحان من الرخام ذي الزخارف المحفورة ويمكن نسبتهما إلى عصر تشييد القبة في عهد عبد الملك بن مروان سنة 691 / 72هـ م . وهذان اللوحان يزينان الوجهين الخارجيين في إحدى الدعامات أو الأركان الموجودة في المثلث الأوسط⁽¹⁾. وتجمع زخارفهما بين العناصر الهلنستية والساسانية ، فعلى أحدهما رسوم أشجار وعلى الثاني رسوم أخرى مثلها ولكنها في مناطق بيضية الشكل وحوها فروع نباتية ، ولهذه الزخارف إطار من أوراق نباتية ذوات ثلاثة فصوص فضلاً عن أشكال على شكل قلب .

وفي قبة الصخرة أيضاً زخارف رخامية أخرى من الطرز الأموي ، وهي أشرطة من الرسوم بالرخام المختلف الألوان موجودة في الوجه الداخلي للحائط الكبير الخارجي . وتبدو هذه الزخارف ذهبية اللون على أرضية سوداء . وموضوعاتها نباتية ، وبها رسوم شجرة الحياة في مستطيلات أو جامات أو بين عقود تحملها أعمدة متصلة وأركان ودعامات . وعلى الجزء السفلي من اسطوانة القبة إفريز من زخارف قوامها من نبات الأكانتس⁽²⁾.

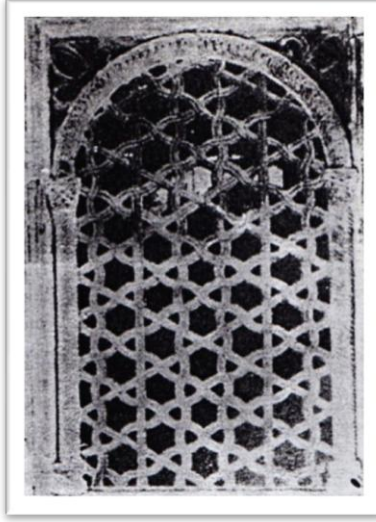
وأيضاً كان الجامع الأموي بدمشق مشهوراً بالزخارف الرخامية الجميلة التي كانت تغطي أرضيته وجزءاً من جدرانه والتي أطنب المقدسي في وصفها . ومما يمكن نسبته إلى عصر بناء الجامع النوافذ الست المصنوعة من الرخام المفرغ في رسوم هندسية متداخلة تتنوع في كل نافذة ،

(1) كريزويل ، الآثار الإسلامية الأولى ، ص 4.

(2) حسن ، فنون الإسلام ، ص 620 .

فهي من أكثر عناصر الجامع أصالة وروعة من الناحية الفنية ، ولعلها أقدم ما نعرفه من مثل هذه الزخارف الهندسية في الإسلام⁽¹⁾ .

وفي متحف دمشق لوح مستطيل من الرخام عثر عليه في الجامع الأموي بعد حريق سنة 1893م . وطول هذا اللوح نحو مائة وستين سنتيمتراً وعرضه ستون . وقوام زخرفته أوراق عنب وعناقيد في فروع نباتية تنثني على هيئة دوائر وفي وسطه وريدة في دائرة صغيرة وزعت حولها الزخرفة في منطقة ، يحدها معين ، وحوله مناطق مثلثة الشكل في أركان اللوح . ويفصل الزخارف بعضها عن بعض شريط مخرم ذو زخارف من حبات السبحة ، وأساس الزخرفة في المعين أوراق العنب والوريدات ، تتفرع إلى الجانبين من محور لتؤلف شبه شجرة على جانبي الدائرة الوسطى . وتذكر هذه الزخرفة بالرسوم التي نراها على بعض القطع الجصية الساسانية⁽²⁾ .



لوحة (22) نافذة بزخارف رخامية مفرغة في الجامع الأموي ومحاطة بإطار خشبي

(نقلاً عن كريزويل)

سادساً : مزج الآجر والحجر

(1) حسن ، فنون الإسلام ، ص 619 .

(2) حسن ، فنون الإسلام ، ص 620 .

تأثرت العمارة العربية بأنماط الهندسة والزخرفة المعمارية المحيطة بها لدى البيزنطيين و الرومان والفرس . ويعتبر قصر الحير الشرقي نتاجاً مهماً في تاريخ الحضارة المدنية , حيث مزج بين الحجر و الآجر في بناء الجدران.

ويعتبر استعمال الآجر في قصر الحير أمراً غريباً ، لأن سورية قبل الإسلام كانت بلد العمارة الحجرية باستثناء بناءين هامين : قصر ابن وردان والمعسكر الكبير في اندرين ، حيث مداميك الآجر تتناوب مع الحجر . ولكن الآجر المستعمل هو آجر بيزنطي صغير ، بينما الآجر المستخدم في قصر الحير أصغر وأسمك يشبه الآجر المستخدم في بوابة بغداد في الرقة ، وطبقات المونة أقل سماكة من الآجر كما هي الحال في أعمال الآجر العراقي . ولذلك فإن قصر الحير يظهر مزيجاً من التأثيرين : الاستعمال الزخرفي لأعمال الآجر لإعطاء تأثير مخطط للبناء هو بيزنطي ، ولكن الآجر نفسه وطبقات المونة هي من بلاد ما بين النهرين ⁽¹⁾ .



لوحة (23) واجهة قصر الحير الشرقي (نقلاً عن كريزويل)

والمهم أنه بفضل مقدرة الأمويين على هضم أو تمثّل ما أخذوه عن غيرهم من الشعوب أمكن للفن الإسلامي أن يكون متجداً ومتطوراً بفضل مواءمته المستمرة بين العناصر المقتبسة والعناصر القديمة . وكانت نتيجة هذا المزج ظهور فن عربي إسلامي نابع من طبيعة العرب ورسالتهم وتعبيرهم .

(1) كريزويل ، الآثار الإسلامية الأولى ، ص 170 .

وفي الختام نخلص إلى القول ، إن زخرفة العمائر هي سجل لمراحل تطور الإبداع الإنساني في مجال الجمال، هذا الجمال الذي ازداد بريقاً ولمعاناً بما أضاف إليه من خصائص فنية اصطبغت بروح الإسلام ، تلك الروح التي جمعت حضارات مختلفة انسجمت في ظل الإسلام فأعطت إنتاجاً فنياً رائعاً، كان دائماً قادراً على مضاهاة غيره من الفنون .

المصادر والمراجع :

- الألفي ، أبو صالح ، الفن الإسلامي ، أصوله وفلسفته ومدارسه، دار المعارف ، مصر ، د.ت .
- اتنكهاوزن ، فن التصوير عند العرب ، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه ، وزارة الأعلام ، بغداد ، 1973 م .
- الباشا ، حسن ، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، مطبعة لجنة البيان ، القاهرة ، 1959 م .
- أديب ، سمير ، المدخل إلى علم الآثار وفن المتاحف ، مكتبة الرشد ، الرياض ، 1428 هـ .
- بهنسي ، عفيف ، "جمالية الفن العربي " ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد 14 ، 1979 م .
- توفيق ، عمر كمال ، تاريخ الدولة البيزنطية ، هيئة الكتاب ، الإسكندرية ، 1977 م .
- جروبه ، عالم الإسلام ، د.ن ، لندن ، 1967 م .
- حتى ، فيليب ، تاريخ العرب (المطول) ، ج1، ط4 ، 1965 م .
- حران ، تاج السر ، العلوم والفنون في الحضارة الإسلامية ، دار اشبيليا ، الرياض ، 1422 هـ / 2002 م .
- حسن ، زكي محمد ، فنون الإسلام ، دار الفكر العربي ، د. ت .

الحمد ، محمد عبد الله ، كتاب مؤتمر الحفاظ على التراث المعماري الإسلامي ، " التراث المعماري العربي الإسلامي والحفاظة عليه في بيئته " ، مطابع جامعة الملك سعود ، الرياض ، 1409 هـ .

حميد ، عبد العزيز والعيدي ، صلاح حسين ، الفنون العربية الإسلامية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1399 هـ / 1979 م .

ديماند ، مختصر الفن الإسلامي ، ترجمة أحمد عيسى ، دار المعارف ، مصر ، 1958 م .

الرفاعي ، أنور ، الإسلام في حضارته ونظمه ، دار الفكر ، دمشق ، 1417 هـ / 1997 م .

ريد ، هربرت ، الفن والصناعة : أسس التصميم الصناعي ، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ومحمد محمود يوسف ، عالم الكتب ، القاهرة ، د.ت .

شافعي ، فريد ، العمارة العربية الإسلامية ، ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، الرياض ، 1402 هـ / 1982 م .

— — " الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي " ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، العدد 24 ج 2 .

الشمالي ، صالح أحمد ، الفن الإسلامي التزام وإبداع ، دار القلم للطباعة والنشر ، دمشق ، 1990 م .

عبد الحميد ، سعد زغلول ، العمارة والفنون في دولة الإسلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د.ت .

عبد العزيز ، محمد الحسيني ، الحضارة في الدولة الإسلامية ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1986 م .

عبد الله ، عبد الغني معبد ، " الزخرفة الإسلامية عناصر الكائنات الحية " ، جريدة القبس ، الكويت ، الجمعة ، 4/4/ 1980 م .

علام ، نعمة إسماعيل ، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، دار المعارف ، د . ت .

قطب ، محمد ، منهج الفن الإسلامي ، ط 6 ، بيروت ، 1403هـ / 1983م.

القوصي ، عطية ، الحضارة الإسلامية ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، 1985 م .

كريزويل ، الآثار الإسلامية الأولى ، ترجمة عبد الهادي عبله ، دار قتيبة ، دمشق ، 1404 هـ / 1984 م .

كونل ، أرنست ، الفن الإسلامي ، ترجمة أحمد موسى ، دار صادر ، بيروت ، 1966 م .

محمد ، سعاد ماهر ، العمارة الإسلامية على مر العصور ، دار البيان العربي ، جده ، 1405 هـ / 1985 م .

- - ، الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د. م ، 1986 م .

المقداد ، خليل ، الفسيفساء السورية والمعتقدات الدينية القديمة ، وزارة الثقافة ، 2008 م .

ابن منظور ، لسان العرب ، ج4 ، دار لسان العرب ، بيروت ، د.ت .

النيفر ، المنجي ، الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء ، الشركة التونسية للتوزيع ، 1969 م .

أضواء جديدة للتصاوير الرمزية التي تمثل نبي ورسول الإسلام محمد صلى الله عليه وسلم في ضوء مجموعة منتقاة من تصاوير المخطوطات الدينية والتاريخية عند المسلمين (دراسة فنية حضارية)

عصام عادل مرسى الفرماوى*

ملخص

بعيدا عن موقف الاسلام من التصوير، ورأى فقهاء وعلماء الدين المسلمين ، إتجه المصورون المسلمون الى اثبات ذواتهم ،ورؤيتهم الفنية من خلال فن التصوير، ووصل الامر الى الجرأة الفنية التي غلبت على مشاعر هؤلاء المصورين المسلمين (سنة كانوا ، أو شيعه) ،وتجاوزوا تلك المحاذير الشرعية ، فصوروا شخص النبي ((محمد صلى الله عليه وسلم)) في كثير من المخطوطات الدينية والتاريخية ، مع الاخذ في الاعتبار أن هذه التصاوير عكست صفات وعادات وتقاليده وثقافته المجتمع الذي يعيش فيه هؤلاء المصورين ، ومن ثم لاحظت لنا كثير من الإبداعات الفنية لهم ، لذلك جاء هذا البحث ليناقدش ويثبت هذه الإبداعات ومقوماتها، في ثوب جديد ليسلط الضوء على تلك الرؤية الفنية الحضارية التي كان رائدها هؤلاء المصورين ورغم ان هناك العديد من الدراسات الفنية السابقة التي تناولت هذه الفكرة (تصاوير النبي صلى الله عليه وسلم) في المخطوطات الا أن هذه الدراسة التي بين يدي — من وجهة نظري — قد قدمت رؤيه جديده في هذا الاتجاه ، معتمدا فيها على التقدير الذي يسر الى العديد والعديد من المصادر والمراجع التي جاءت لتدعم رؤيتي ، والتي اثبتتها البحث ، بالاضافه الى تزويد البحث باربعين لوحة (40 لوحة) فنيه مختاره ومنتقاه من تصاوير المخطوطات الدينية والتاريخية ، والتي استطعت من خلالها

* دكتور، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة المنيا

ارساء عدة قواعد فنيه جاءت كلها في صالح المصورين المسلمين بصرف النظر
عن شرعيه هذه التصاوير من عدمه.

المقدمة

أثارت نشر الرسوم الكاريكاتورية Les Caricatures⁽¹⁾ في صحيفه يولانديس بوسطن
Jyllands-Posten الدنماركية يوم 30 سبتمبر لعام 2005م، حفيظه المسلمين، ومشاعرهم
وغيرهم، على النبي محمد صلى الله عليه وسلم⁽²⁾ في كل أرجاء العالم، حيث نشرت الصحيفة أنثنا
عشر (12) صورة (مسيئه لهم وليست لشخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم)، ويعد هذا الأمر
حلقة في سلسلة من حلقات التربص بالإسلام، ورسوله، والمسلمين، وبالخضارة الإسلامية، ومن
المؤسف أن ذلك الأمر قد واكبه ظهور العديد من الدراسات الأجنبية والمدعمة برسوم كاريكاتيرية
تظهر العرب والمسلمين على أنهم مخلوقات شبيهة بالأنعام⁽³⁾.

ولم يكتف هؤلاء المسرفين المتعسفون بهذا الأمر، بل إتخذوا من شخص المصطفى صلى الله
عليه وسلم غرضاً للإساءة إليه (لاسمح الله بذلك)، وذلك على خلفية فهمهم الخاطئ لسيرته
الشريفة⁽⁴⁾ صلى الله عليه وسلم، وقد تزامنت الفاجعتين بثلاثة الأسافى، والتي نسبت الى مستشرق
يدعى أورى روبن Uri Roben⁽⁵⁾ حيث نشر على صفحات الشبكة العنكبوتية العالمية
Internet·web سؤالاً منسوباً إليه جاء فيه : كيف يغضب المسلمون من نشر هذه الرسوم
التي تمثل نبيهم محمد(صلى الله عليه وسلم)، وقد قام أسلافهم من قبل بعمل مثلها من خلال
تصاوير مخطوطاتهم؟؟ والواقع أنه قد طرح سؤالاً كان الغرض من وراءه الإساءة المتعمدة إلى
شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم، واستبيان موقف الأمة من النيل من حضرته الشريفة صلى الله
عليه وسلم وهو رأس وقلب هذه الأمة، ثم إضطرار الأمة إلى الاجابه بالإقرار بالمواقفه ولو ظاهرياً
على طرح الفكرة عموماً، مستغلاً في ذلك جهل عامة المسلمين وغير المتخصصين، بمدى أهميته
تلك التصاوير المزوقة لمخطوطات المسلمين عموماً وخصوصاً أن تلك التصاوير التي تمثل شخص
النبي صلى الله عليه وسلم وسيرته الشريفة، من الممكن جداً أن نعتبرها شكلاً من أشكال السيرة
النبوية المصورة - إن جاز التعبير - والتي قام بتنفيذها كثير من المصورين المسلمين، وإن اختلفوا
مذهبياً.

ومن وجهة نظرى على الأقل، أن هذه التصاوير كانت توثيق للسيرة النبوية المشرفة، توثيقا مصورا، صبغها الفنان بصبغه فنية صوفيه تحدى فيها الفنان جميع المشاهدين وذلك بأسلوبه البارع وأدائه المفعم بالحب والمشوب بالإحترام نحو شخصه العظيم صلى الله عليه وسلم ومن ثم جاءت هذه التصاوير مليئة بالروحانيات، وكيف لا؟ وهى تتصل بشخصه المعصوم صلى الله عليه وسلم وسيرته المشرفة، ومن ثم فقد نالت هذه التصاوير قسطا كبيرا من تقدير رعاة الفن والفنانين فى ذلك الوقت، وذلك على الرغم من أن هناك محاذير شرعية تنهى عن هذا الأمر، ومن الأهمية بمكان الإشارة الى أن عرضى وتناولى لفكرة البحث قام على أساس فنى وليس دينى وبمنظور أهل زمان هذه التصاوير، ولا يعنى بالمرة موافقتى على تصوير شخصه الكريم، فهو صلى الله عليه وسلم أجل وأرفع من أن يمثل أو يصور.

ولقد تناسى روبن Roben عن عمد مع سبق الإصرار والترصد أن تصاوير تلك المخطوطات والى التى تمثل شخص النبى صلى الله عليه وسلم والى التى قام بعملها المصورون المسلمون (أيآ كان جنسهم أو مذهبهم الدينى)، كانت فى زمان أهلها ووقت تصويرها مصدرا للمتعة الفنية والدهشه معا، وهذه هى رسالة الفن التى حملها المصور، ونجح فى توصيلها إلى المشاهدين ومتذوقى الفنون، وكانت كذلك مظهرا ومصدرا مهما من مظاهر ومصادر التعليم الدينى لدى المسلمين فى ذلك الوقت، وهى لنا الآن ذاكرة أمة وشاهدة عصر، نستطيع من خلالها أن نتبين كيفية تبادل الأفكار الفنية (التأثير والتأثر)، بين المصور والمجتمع الذى يعيش فيه، بل ويستوحى كل منهما الأفكار من الآخر، ومن ثم فنحن أمام طراز فنى وقالب إبداعى متميزان فى مجال التصوير لدى المسلمين، وهى كذلك وثيقة فنية غير خاضعة للجدال، وهى كذلك تمثل لنا مصدرا للتفاعل الإنسانى بين ماضى أمتنا وحاضرها، ومن ثم فإن ذلك الفنان ⁽⁶⁾ الذى نفذ ونشر تلك الرسوم المسيئة، وذلك المستشرق روبن Roben، كلاهما قد أرسلنا للعالم رسالة خاطئة عن عمد، وكلاهما قد جانبهما الصواب تماما، وأخطأ خطأ أخلاقيا وأديبا وفنيا وعلميا بشكل خال تماما من الأمانة العلمية والصدق فى تناول.

ولاشك أن بعض المستشرقين المنصفين قد إعتبروا تصاوير المخطوطات لدى المسلمين إضافة حضارية وإبداعا فنيا يعكس حياة المجتمع المسلم السياسى والدينى والأدبى والعلمى والحربى

وما إلى ذلك من مظاهر الحضارة الإنسانية، ولا بد من الإشارة إلى أن حضارتنا الإسلامية حينما جاءت، لم تأت لتحدث في فن التصوير ما لم يكن موجوداً، أو لتوجد شيئاً من عدمه ولكن لتضع هذا الفن أمام معطيات منهجية في ثوب جديد، تجعله من خلالها يؤدي وظيفه فنية حضارية وبطريقة جمالية دون خلل، ووفق أصول أنسانية، ولقد رأيت بإعتباري أحد أبناء وأتباع هذا النبي الكريم صلى الله عليه وسلم، من واقع تخصصي في الآثار، والفنون، والحضارة الإسلامية، رأيت أن أبين قدر إستطاعتي حقيقة هذا الإفتراء الواقع على تلك التصاوير ومنفذيها والتي تمثل شخص النبي صلى الله عليه وسلم، وحقيقة هذا الإبداع الفني للمصورين الذين قاموا بتمثيل شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم في مخطوطاتهم، لنثبت لهذا المستشرق ومن على شاكلته أن المصورين المسلمين لم يقوموا بتمثيله صلى الله عليه وسلم في مخطوطاتهم بنفس الأسلوب، والهدف، والغاية والتي قام بعملها هذا المصور الدنماركي، وما ينطوي على ذلك من فكاهة، أو سخرية، مما يرتبط بغاية وهدف من رسوم الكاريكاتير، وإنما كان أسلوب المصورين المسلمين أكثر ذوقاً وفناً وتحضراً، وكان الهدف والغاية أنبل وأرقى لذلك سوف تكون منهجية هذا البحث كالآتي :

أولاً:- أوصاف النبي صلى الله عليه وسلم الشريفة من واقع الروايات المتواترة عن أصحابه صلى الله عليه وسلم ورضى الله عنهم.

ثانياً :- دراسة وصفية لتصاوير المخطوطات التي تمثل شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم من واقع مدارس التصوير الفنية لدى المسلمين :-

- المدارس الإيرانية :-

أ- المدرسة المغولية. ب- المدرسة الجلائرية. ج- المدرسة التيمورية.

د- المدرسة الصفوية. هـ - المدرسة القاجارية.

- المدرسة المغولية الهندية.

- المدرسة التركية العثمانية.

ثالثاً:- دراسة تحليلية للقيم الجمالية والفنية للمصورين والفنانين الذين قاموا بتمثيل شخص النبي صلى الله عليه وسلم، في ضوء مدارس تصوير المسلمين، ودراسة تأثير الدور الحضارى لعلم الأجناس البشرية Anthro-Pology على فن تصوير المخطوطات لدى المسلمين.

رابعاً:- مقومات الإبداع الفني لدى مصورى رسوم النبي صلى الله عليه وسلم.

أولاً:- أوصاف النبي صلى الله عليه وسلم الشريفة من واقع الروايات المتواترة عن أصحابه صلى الله عليه وسلم ورضى الله عنهم :

من الأهمية بمكان معرفة هيئة النبي صلى الله عليه وسلم الشريفة وكذلك ملامحه الشريفة التي خلقها الله تعالى عليها، وشأن النبي في ذلك شأن جميع الأنبياء والمرسلين، فقد خلقهم الله تعالى مبرؤون من العيوب⁽⁷⁾ سواء الخلقية أو الخلقية، ولقد ظهر لنا تمام ذلك الخلق والخلق وكماله مع المصطفى محمد صلى الله عليه وسلم، فهو أفضل ولد آدم، وسيد ولد آدم ولا فخر، أفضلهم خلقاً وخلقاً، وكانت صفاته الشريفة، ما ظهر منها وما بطن الأحسن والأتم، وما سبق ذكره جدير بالدراسة وذلك لعقد المقارنة بين هيئة وصفات النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وبين ما جاء يحاكيها من تصاوير المخطوطات عند المسلمين إلا أنه من الصعوبة بمكان تحقيق هذه المقارنة تحقيقاً كاملاً، وذلك لأن هيئة وصفات النبي محمد صلى الله عليه وسلم في تصاوير المخطوطات كانت خاضعة لمؤثرات مختلفة لا يمكن بسببها عقد هذه المقارنة والدراسة التحليلية، فعلى سبيل المثال وليس الحصر :-

- نلاحظ أن هناك مؤثرات فنية إلتزم بها الفنان والمصور، كتأثير اللون وغلبة الطابع الزخرفي في تلوين بشرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ومن ثم فلا يمكن مطابقة لون البشرة الشريفة للنبي محمد صلى الله عليه وسلم، بلون البشرة التي جاءت في الصورة وتمثل بشرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

- وهناك كذلك مؤثرات مرتبطة بتكوين الصورة العام، والتي أثرت بدورها بشكل أو بآخر على تناول هذه المقارنة، ومثال ذلك المساحة المتاحة للصورة، مما يؤثر على طول قامات

العناصر الآدمية أو قصرها، ومن ثم فمن الصعوبة أيضا عقد المقارنة بين وصف القامه الشريفه للنبي محمد صلى الله عليه وسلم على حقيقتها وبين نسبة القامة التي تمثل قامته الشريفه في التصويرة.

- وهناك موانع أخرى تؤثر على عقد المقارنه الصحيحه بين واقع الحال لهيئة وصفات النبي محمد صلى الله عليه وسلم و بين هيئة وصفات الصورة التي تمثله صلى الله عليه وسلم، كهيئة الأكتاف والكراديس والعنق والبطن والفخذ والساق التي جاء تنفيذها من خلال الصورة، وذلك لأن الملابس والأزياء بالتصويرة تخفى ما وراءها من وصف دقيق للأعضاء الشريفه السابق ذكرها، وجدير بالذكر أن هذه الموانع لم تصدق من ذكر أوصافه الشريفه بالكامل ضمن عناصر البحث لذلك سوف أعقد المقارنه والدراسة التحليليه بين ما ظهر من هيئة وصفات تلك التصاوير التي تمثل شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم، وبين الصفات الحقيقية له صلى الله عليه وسلم لذلك كان من الطبيعي أن أقدم صفات النبي صلى الله عليه وسلم كما نقلها لنا السلف لندرك التطابق أو التباعد بين صفاته صلى الله عليه وسلم وبين العمل الفني المنظور، ولقد صدق من قال : لو ظهر لنا تمام حسنه صلى الله عليه وسلم، ما طاقت أعيننا رؤيته، وعلى ذلك فكل الأوصاف والتشبيهات الواردة في حقه إنما هي على سبيل التقريب والتمثيل، فذاته الشريفه أغلى ومجده الخالد أعلى من أن يوصف ويمثل، وصدقت أمه السيدة آمنه حينما قالت : رأيت حينما وضعته نوراً⁽⁸⁾، ويقول عنه الإمام على كرم الله وجهه ورضى الله عنه : لم أر قبله ولا بعده، فقد كان فخماً مفخماً، عظيماً في الظاهر شدة وقوة وهيبه وجمالاً وحسناً، وما خفى منه كان أعظم، فقد كان أجمي الناس وأجملهم من بعيد، وأحسنهم من قريب، معتدل الخلق، بادن، أى ان جميع أعضاء جسده الشريفه خلقها الله تعالى كامله، فلم يكن صلى الله عليه وسلم بالنحيل، ولا بالهزيل، ولم يكن بالمطهم⁽⁹⁾، أى أنه لم يكن كثير اللحم⁽¹⁰⁾.

وصدق حسان بن ثابت حين قال :

وأجمل منك لم ترى قط عيني وأكمل منك لم تلد النساء

خلقت مبرءاً من كل عيب كأنك قد خلقتك كما تشاء

وصدق البوصيرى حين قال

فهو الذى تم معناه وصورته ثم أصفاه حبيا بارئ النسم

(11)

متره عن شريك فى محاسن فجوهر الحسن فيه غير منقسم

لون البشره الشريفه :-

كان النبى صلى الله عليه وسلم أزهر اللون، أبيضاً، مليحاً⁽¹²⁾، مشرباً بحمره، أنور اللون للعضو المكشوف المتجرد عن الثوب، ليس بالأبيض الأمهق أى (ليس شديد البياض)، وليس بالأدم أى (ليس أسمر اللون)، وتفسير ذلك أن لون جلده الشريف صلى الله عليه وسلم كان أبيض لما تحت الثياب، ولا تشوبه شائبه، وما كان ظاهراً للشمس من لون جلده الشريفه صلى الله عليه وسلم كان أبيض اللون مشرباً بحمره⁽¹³⁾.

القامه الشريفه:-

كان النبى صلى الله عليه وسلم أحسن الناس قامه، فكان مقصداً⁽¹⁴⁾، أى (أنه لم يكن بالطويل البائن ولا بالقصير)⁽¹⁵⁾، وقيل أنه كان ربعة مربوعاً، أى (أنه كان متوسط بين الطول، والقصر، والنحافه، والضحامه).

الأطراف الشريفه:-

كان صلى الله عليه وسلم سائل الأطراف أى (ممتدة باستواء)، أشعر الذراعين الأعلى (الأعلى هو الساعد والأسفل هو الذراع)، وضخم اليدين، إذا أشار، أشار بكفه كلها، وإذا تعجب قلبها، شن الكتفين (أى غليظان) ومبسوطتان، ورحب الراحه، عظمة، وعطاء، وجوداً، وكانت أصابعه الشريفه صلى الله عليه وسلم، كأها قضبان فضه وكان يلبس خاتم فى يمينه⁽¹⁶⁾.

وكان صلى الله عليه وسلم ضخم الفخذين، والساقان ممتدتان، شن القدمين، أحسن البشر قدماً، منهوس الكعبين أى (قليل اللحم)، خمصان الأخمصين أى (أن الموضع الذى لا يمس الأرض عند الوطاء من وسط القدم يتجافى عن الأرض أى يتعد عنها)، وكان مسيح القدمين⁽¹⁷⁾.

الرأس الشريف :-

كان النبي صلى الله عليه وسلم، كما وصفه أصحابه رضوان الله عليهم، لم تزر به صعله، (والصعلة هي الرأس الصغيرة الحجم)، فكان عظيم الهامة، وكانت رأسه الشريفه صلى الله عليه وسلم فخمه تتناسب مع بقية جسده الشريف صلى الله عليه وسلم وذلك دليل على قوة العقل والمدارك⁽¹⁸⁾.

شعر الرأس الشريف :-

كان شعر رأسه الشريف صلى الله عليه وسلم، ليس بالبسط ولا بالجعد القطط، أى (أن شعره الشريف كان بين الجعودة والسبوطه)، حيث الحسن كله فى الوسط والقصد، وكان أول الامر يسدل شعر ناصيته بين عينيه كما تسدل نواصى الخيل، ثم جاءه جبريل عليه السلام بالفرق ففرقه، وربما بلغت جمته الشريفه شحمتا أذنيه، أى (أن شعره الشريف الذى يسقط عند المنكبين كان يصل إلى شحمتا الأذنين)، وكان شعره الشريف شديد سواد اللون، إلا نحو عشرين شعره بيضاء، لذلك قيل : إن رأسه الشريفه كان به بند أى (يسير الشيب)، وخاصة فى فودى رأسه أى (حرف الفرق)⁽¹⁹⁾.

العمامة الشريفة :-

كانت عمامته الشريفة تسمى السحاب وكانت سوداء اللون وكان يرخى طرف ذؤابة العمامة بين كتفيه من الخلف، وكان النبي صلى الله عليه وسلم يلبس العمامة فوق القلنسوة أو بدونها، أو كان يرتدى القلنسوة بغير عمامة⁽²⁰⁾.

الوجه الشريف:-

كان وجهه صلى الله عليه وسلم يتألاً، تألاً القمر ليلة البدر، أو كأن الشمس تجرى فى وجهه الشريف، فكان مليح الوجه، ولم يكن بالملكثم، أى (أنه لم يكن مدور الوجه تدويرا كاملا)، وكان وسيما، أى (حسن الوجه وله إشعاع من النور كالشمس)، أبلج الوجه، أى (مشرق ومضيئ)، ظاهر الوضاه، جميلا، إذا سر إستنار وجهه حتى كأنه القمر ليلة البدر، ولقد

سقطت من السيدة عائشه ذات ليلة أبرة، فتبينتها السيدة عائشه رضى الله عنها بشعاع نور وجهه الكريم صلى الله عليه وسلم، وكان إذا غضب أحمر وجهه الكريم كأنما فقى في وجنتيه حب الرمان، وكان وجهه مشرباً بحمره، غير عابس⁽²¹⁾.

الجبين الشريف :-

وكان جبينه صلى الله عليه وسلم مبسوط، واسع، أجلى، أى أنه كان واضحاً، ممتداً طولاً، وعرضاً، كأنه ضوء السراج المتوقد يتلألأ فيه، أ زهر من البدر⁽²²⁾.

الحاجبان الشريفان :-

كان الحاجبان الشريفان للمصطفى صلى الله عليه وسلم أزجاً، سوابغ في غير قرن بينهما، ومتقوسان ودقيقان الطرف، أبلغ ما بين الحاجبين، ولا تعدو شعره، شعره أخرى في النبات والإستواء) والأبلغ نقى ما بينهما من الشعر)، حتى كأن ما بينهما الفضه الخالصه⁽²³⁾.

الأشفار والعيون الشريفه:-

كان النبي صلى الله عليه وسلم أهدب الاشفار، وفيهم وطف أى (كثيرة الشعر)، حتى تكاد تلتبس من كثرتها⁽²⁴⁾.

العينان الشريفتان :-

كانت عيناه الشريفتان سوداوان تلمعان، نجلاويين أى (شديداً بياض العينين)، طويل شق العين، أكحل العين وليس بالمتكحل، خافضة الطرف أى (إذا نظر إلى شيء خفض بصره) وهذا شأن المتأمل المستحى من الله وفي عينيه شكله (والشكله كهيئة الحمرة تكون في بياض العين).

الخدان الشريفان:-

كان صلى الله عليه وسلم سهل الخدين، ليس بالملكثم، أى (أن خده صلى الله عليه وسلم غير مرتفع قليل اللحم وهو الأكمل والأجمل)⁽²⁵⁾.

الأنف الشريف:-

كان صلى الله عليه وسلم أشم الأنف، أى (أن أنفه الشريف، مرتفع، وهو ارتفاع قصبة الأنف مع استواء أعلاه)، وأقنى العرنين، (من القنا وهو إرتفاع أعلى الأنف)، حسن الأرنبه أى (حسن مقدمة الأنف)⁽²⁶⁾.

الشارب الشريف :-

كان شاربه الشريف صلى الله عليه وسلم دائما محفوف ولا يخفى شاربه أبدا فمه الشريف، وكان حسن السبله، أى (مقدمة الشارب)⁽²⁷⁾.

الشفطان الشريفتان :-

كان صلى الله عليه وسلم أحسن عباد الله شفطين⁽²⁸⁾.

الفم الشريف :-

كان صلى الله عليه وسلم أحسن الناس ثغراً، ضليع الفم، أى (عظيم الفم)، والعرب تحمد سعة الفم، وتذم صغره، حيث سعة الفم تعطى فصاحه فى الكلام، وجمالا فى التبسم والضحك، وكان إذا تكلم رأى النور يخرج من بين ثناياه، وإذا فتح فمه الشريف أسفر عن مثل البرق إذا تألأ، وكان ألطف الخلق فماً⁽²⁹⁾.

الأسنان الشريفه :-

كان صلى الله عليه وسلم أفلج الثنيتين، وقيل مفلج الأسنان، أشنبهما إذا تكلم، أى (رقيقه، ومتفرقه، فيها طرائق مثل فروق المشط، ومنظمه فى دقة)⁽³⁰⁾.

عنقفته الشريفه :-

كانت عنقفته الشريفه بارزة، وكان ما حولا من جانبها فى بياض اللؤلؤ (والعنققة الشعر أسفل الشفاه السفله)⁽³¹⁾.

اللحية الشريفة :-

لم يكن في لحية الشريفة من الشيب إلا شعرات معدودات، وكانت لحيته كثة (كثيفه) ذات منابت كثيره للشعر، كأن شبيه خطوط الفضة التي تتلألأ من بين سواد الشعر الذي منه⁽³²⁾.

الأذنان الشريفتان :-

كان صلى الله عليه وسلم تام الأذنين⁽³³⁾، تخرج كأنهما كوكبان دريان من سواد الشعر⁽³⁴⁾.

العنق الشريف :-

كان عنقه الشريف صلى الله عليه وسلم كأنه عنق دمية في صفائها، (والدمية هي الصورة المنحوتة من رخام أو عاج يضرب بها المثل في الحسن)، وقيل كأنه إبريق من الفضة، سطع، أى (إرتفاع العنق الشريف مع تناسق وجمال)، وكان ما ظهر من عنقه الشريف صلى الله عليه وسلم للشمس والرياح كأنه أبريق فضه مشرب ذهباً، يتلألأ في بياض الفضة و حمرة الذهب وما كان ما غيبته الثياب من عنقه و ما تحتها كأنه القمر ليلة البدر⁽³⁵⁾.

الكراديس الشريفة (المنالك أو الأكتاف) :

كان صلى الله عليه وسلم جليل المشاش أى (عظيم ملتقى العظام عند الكتف أو المنكب)، وهو يدل على كمال القوة البدنية، شديد الكاهل، (والكاهل جامع الكتفان)، أشعر المنكيين، بعيد ما بينهما، إذا وضع رداءه عنهما كأنهما سبيكتان من الفضة، وبين كتفيه خاتم النبوة، وهو بضعة لحم في ظهره الشريف أعلى كتفه الأيسر، فيها شعرات تزهر بالنور، وتعلوها المهابة⁽³⁶⁾.

الصدر الشريف :-

كان صلى الله عليه وسلم عريض الصدر، رحب الساحتين كأنه المرايا في شدتها وإستوائها، ليس في صدره شعر، وقيل أشعر أعالي الصدر⁽³⁷⁾.

البطن الشريف :-

كان صلى الله عليه وسلم لم تعبهُ ثجله (والثجلة هى البطن الضخمة)، وحيث كان العرب يعيرون على الرجل البطن الضخم، وكان إستواء البطن مع الصدر من الممدوحات للرجال، ومن ثم كان لا يعدو لحم بعضه بعضاً⁽³⁸⁾.

ثيابه الشريف :-

كان أحب الثياب إلى النبي محمد صلى الله عليه وسلم، القميص (39) وكان صلى الله عليه وسلم يرتدى جبة⁽⁴⁰⁾ من الصوف، وفي رواية، جبة شاميه ضيقة الكمين كما كان صلى الله عليه وسلم يرتدى الفرجية⁽⁴¹⁾ وكانت أحب ألوان الثياب إليه صلى الله عليه وسلم، اللون الأبيض كما كان يرتدى الثياب ذات الالوان المختلفة مثل اللون الأسود، واللون الأخضر، واللون الأحمر⁽⁴²⁾.

النعل الشريف:-

كان صلى الله عليه وسلم يلبس النعال التى لاشعر فيها، وكان لنعله الشريف قبالان، والقبال هو الزمام، أو السير، أو الشريط من الجلد، الذى تسير فيه بعض الأصابع ويكون بين الأصبع الوسطى والتى يليها، وكما أن هذا القبال يغطى بعض ظهر القدم، وكان يطلق على هذا الطراز من النعال، التاسومة⁽⁴³⁾.

ثانياً : دراسة وصفية لتصاوير المخطوطات التى تمثل شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم من واقع مدارس التصوير الفنية :

1 - المدارس الإيرانية :

أ - المدرسة المغولية :-

كان لإستيلاء المغول على العراق، وسقوط بغداد فى أيديهم عام 656هـ / 1258م⁽⁴⁴⁾، أبعد الأثر فى فن تصوير المخطوطات عند المسلمين.

وأهم المخطوطات المغولية والتي فيها تمثيل شخص النبي صلى الله عليه وسلم وتحمل
مميزات مدرسة التصوير المغولية :-

* مخطوط الآثار الباقية عند القرون الخالية للبيروني، ونسخه بن القطبي 707هـ / 1307م
ومحفوظ بمكتبة جامعة أدنبرا، والمخطوط يحتوي على 24 صورة ملونة⁽⁴⁵⁾، وأهم هذه الصور:

- تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يلقي خطبة الوداع (لوحة 1)

* مخطوط جامع التواريخ للوزير رشيد الدين، ويعود إلى الفترة الزمنية الواقعة بين
714:707هـ / 1314:1306م، ويشير ربيع خليفة إلى أن هذا المخطوط من الأعمال الفنية التي
يمكن نسبتها إلى الفنانين الإويغور في العصر المغولي⁽⁴⁶⁾، وأهم هذه الصور :

- تصويرة تمثل ميلاد النبي محمد صلى الله عليه وسلم (لوحة 2).

- تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم فوق ظهر البراق (لوحة 3).

- تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم مع صاحبه الصديق رضى الله عنه في
طريقهما للهجرة (لوحة 4).

- تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يتلقى الوحى في غار حراء من جبريل عليه
السلام (لوحة 5).

- تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وأصحابه رضى الله عنهم في غزوة بدر
(لوحة 6)

ب - المدرسة الجلائرية :-

تعتبر أسرة آل جلائر أشهر أسرهم ظهرت في إيران خلال الفترة ما بين إخمير الدولة
الایلخانية وظهور تيمور لانك، وتنتمى أسرة الجلائرين إلى الجنس المغولى، حيث ينتسبون إلى قبيلة
آل جلائر نسبة إلى جددهم الأعلى إيلكان الذى جاء محاربا مع هولاكو⁽⁴⁷⁾.

ولقد أبدع المصور الجلائرى فى الجمع بين مميزات وسمات التصوير المغولى الإيلخانى حيث إهتمت المدرسة الجلائرية بإعتمادها على العناصر الفنية التى كانت سائدة فى المدرسة المغولية بإعتبارهم إحدى القبائل المغولية⁽⁴⁸⁾، وبين إدخال قيم فنية جديدة، ومن ثم تعد المدرسة الجلائرية طليعة التصوير التيمورى، وكذلك تمثل خصائص هذه المدرسة مرحلة مهمة تم فيها المزج بين القديم والجديد فى بوتقة التقاليد الموروثة⁽⁴⁹⁾، بل وحلقة وصل بين المدرسة المغولية والمدرسة التيمورية.

وأهم المخطوطات الجلائرية والتى تم فيها تمثيل شخص النبى محمد صلى الله عليه وسلم تلك التصاوير التى تمثل رحلة الإسراء والمعراج :-

● مخطوط معراج نامہ، ضمن البوم (مرقعة) بهرام میرزا، وربما يعود لبغداد عام 726ھ/ 1325م، أو تبریز 751ھ/ 1350م، وأهم تصاویره :

- تصویرة تمثل الملائكة يقدمون الأقداح للنبى محمد صلى الله عليه وسلم أثناء رحلة الإسراء والمعراج (لوحة 7).

- تصویرة تمثل جبريل عليه السلام يحمل النبى محمد صلى الله عليه وسلم على كتفيه أثناء رحلة الإسراء والمعراج (لوحة 8).

ج - المدرسة التيمورية

كان التيموريون آخر أسرة قوية تنحدر من أسرة قبلية حكمت إيران وحققت التوازن فى الصراع على السيادة فى شرق العالم الإسلامى، ولقد جعل سلاطين آل تيمور من بلاطهم ملجأ لمشاهير المصورين وازدهرت مدارس ومراكز فن التصوير فى كل من سمرقند وبخارى وهراة وشيراز وتبريز ونالت فنون الكتاب الكثير من العناية والرعاية وبخاصة فى عهد الأمير بايسنقر بن شاه رخ والسلطان حسين ميرزا بايقرا⁽⁵⁰⁾.

ومن أهم المخطوطات التيمورية والتى تم فيها تمثيل شخص النبى صلى الله عليه وسلم تلك التصاوير التى تمثل قصة الإسراء والمعراج ومنها :-

*مخطوط معراج نامہ والذی ینسب إلی مدینة ہرآة فیما بین عامی
(823:844ھ/1420:1440م) والمخطوط محفوظ بالمکتبة الأهلّیة بیاریس وأهم هذه التصاویر
:-

- تصویرة تمثل النبی محمد صلی اللہ علیہ وسلم وسط مجموعة من السحب الصینیة
(لوحة 9).

- تصویرة تمثل النبی محمد صلی اللہ علیہ وسلم یقابل زکریا ویجی علیهما السلام أثناء
رحلة المعراج (لوحة 10).

- تصویرة تمثل النبی محمد صلی اللہ علیہ وسلم مع الملائک جبریل علیہ السلام أثناء رحلة
الإسراء والمعراج (لوحة 11).

- تصویرة تمثل النبی محمد صلی اللہ علیہ وسلم وجبریل علیہ السلام وهما یتأذنان فی
دخول السماء (لوحة 12).

- تصویرة تمثل النبی محمد صلی اللہ علیہ وسلم وهو یشاهد عذاب أکلی أموال الیتامی فی
النار (لوحة 13).

- تصویرة تمثل النبی محمد صلی اللہ علیہ وسلم یمتطی البراق أثناء رحلة المعراج (لوحة
14).

● مخطوط خمسة نظامی والذی یؤرخ ب 900ھ/1494م، والمفوظ بالمتحف البریطانی
وأهم تصاویره :-

- تصویرة تمثل النبی محمد صلی اللہ علیہ وسلم فوق البراق (لوحة 15)

● مخطوط خیرات الأبرار، لمیر علی شیرنوائی وینسب إلی مدینة ہرآة، ویؤرخ بسنة

901ھ/1495م وأهم تصاویره :

-تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم مع أصحابه بالمسجد (لوحة 16)

د- المدرسة الصفوية :-

امتازت تصاوير المدرسة الصفوية بخصائص فنية مهمة ورئيسية من حيث التكوين الفني وتوزيع العناصر الفنية والألوان واختيار الموضوعات، بحيث يمكن القول بأن فن التصوير الإيراني في إيران قد وصل أوج ازدهاره في عصر الصفويين⁽⁵¹⁾، وخاصة في تبريز وقزوین وأصفهان وبخارى وشيراز.

ومن أهم المخطوطات الصفوية والتي قام المصورون فيها بتمثيل شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم قصة رحلة الإسراء والمعراج ومنها :-

● مخطوط خمسة نظامى والذي تم عمله فيما بين عامى (946:949هـ / 1539:1543م)، ومحفوظ بالمتحف البريطاني وأهم هذه التصاویر :

- تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وهو يمتطى صهوة البراق من منظومة (هفت بيكر) وتنسب لسلطان محمد (لوحة 17).

● مخطوط يوسف وزليخا لجامى ويؤرخ في ما بين أعوام (957:968هـ/1550:1560م) وأهم هذه التصاویر :

-تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم أثناء رحلة الإسراء والمعراج (لوحة 18).

● مخطوط روضة الصفاء، لميرخواند 1015هـ / 1607م، ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة وأهم تصاویره :-

-تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وهو يؤم أصحابه رضى الله عنهم فى

صلاة الإستسقاء (لوحة 19)

هـ - المدرسة القاجارية :-

كان لمدرسة التصوير القاجارية العديد من المميزات الفنية، حيث ادخلت هذه المدرسة أساليب فنية جديدة في مجال تصوير المخطوطات، حيث إتسع المجال الفني، واختلقت المواد الخام، وتنوعت الموضوعات الفنية، وتعددت التأثيرات الفنية بصورة واضحة⁽⁵²⁾.

ومن الملاحظ أن عددا قليلا جد امن تزويق المخطوطات بالصور، قد بقى من القرن 12هـ / 18م وكانت تتميز بأسلوبها الفني المتواضع جدا، ومع منتصف القرن 13هـ / 19م أنتجت هذه المدرسة مجموعة ممتازة من التواوير الشخصية⁽⁵³⁾.

ولقد إهتم معظم ملوك آل قاجار بالفن ورعاية الفنانين حيث أخرجوا روائع من الفنون الزخرفية والتطبيقية⁽⁵⁴⁾، ولقد كان لرعاية تصوير المخطوطات الدينية نصيبا مفروضا، نستطيع أن نتبينه، ولكن على استحياء شديد، ومن التواوير المهمة التي تمثل شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم :-

-تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وهو راكب البراق أثناء رحلة الإسراء والمعراج، من مخطوط معراج نامه، ويؤرخ بعام 1240هـ / 1824م (لوحة 20).

-تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وهو يمتطي صهوة البراق وتؤرخ بالقرن 12هـ / 18م (لوحة 21).

-تصويرة شخصية تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم ضمن مجموعة خاصة وتؤرخ بالقرن 13هـ / 19م (لوحة 22).

2 - المدرسة المغولية الهندية :

بعد أن استولى بابر (932:937هـ / 1526:1531م) حفيد تيمور لنك على مدينة دلهي، وأسس الامبراطورية المغولية في الهند، وفي عهد هذه الأسرة نشأت مدرسة التصوير المغولية الهندية وبفضل رعاية أباطرتها نمت هذه المدرسة وازدهرت⁽⁵⁵⁾، ولقد اشتهر كثير من أباطرة المغول وامرائهم برعاية الفنانين والمصورين⁽⁵⁶⁾.

وأهم المخطوطات المغولية الهندية والتي تم فيها تمثيل شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم وتحمل مميزات هذه المدرسة :-

● مخطوط سيرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ومحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس ويؤرخ بسنة 1030هـ / 1620م.

ومن تصاوير هذا المخطوط :-

-تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وحول رأسه هالة نورانية (لوحة 23).

● مخطوط بستان سعدى، محفوظ بوزارة شئون الهند سابقا بلندن، ويؤرخ بالقرن 12هـ/18م وأهم تصاويره :-

-تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وهو راكب البراق (لوحة 24).

● مخطوط فالنامه، وهو من مقتنيات ناصر الدين الخليلي ويؤرخ فيما بين (1019:1040هـ / 1620:1630م) وأهم تصاويره :-

-تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم أثناء رحلة الإسراء والمعراج (لوحة 25).

-تصويرة من أحد المرقعات Album، محفوظه بمكتبة شستر بيتي بلندن، وتؤرخ ب 1019هـ / 1680م وتمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم أثناء رحلة الإسراء والمعراج، (لوحة 26).

● مخطوط حملة حيدري، ومحفوظ بدار الكتب القومية بباريس، ويؤرخ بسنة 1123هـ/1711م، وأهم صوره :-

-تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم بين أصحابه رضى الله عنهم يبايعونه (لوحة 27).

3- المدرسة العثمانية

تمكن المصورون الأتراك العثمانيون من خلق أسلوب جديد في مجال تصوير المخطوطات، ومما لا شك فيه أن اهتمام السلاطين العثمانيين بفن التصوير كان أمراً معروفاً، كما تمتاز هذه المدرسة بأنها ملتقى تيارات فنية متعددة وذلك نتيجة طبيعية لعوامل كثيرة ربما من أهمها الموقع الجغرافي للدولة العثمانية والدور التاريخي والسياسي والحضاري الذي أضطلع به سلاطين آل عثمان على مدى ستة قرون هي مدة حكمهم⁽⁵⁷⁾.

ولقد برع الأتراك العثمانيون في مجال الصور الشخصية الدينية وأغلب الظن أنهم قد تأثروا بذلك من التصوير الإيراني⁽⁵⁸⁾.

ومن أهم المخطوطات الدينية العثمانية التي أهتمت بتمثيل النبي محمد صلى الله عليه وسلم :

* مخطوط سبحة الأخيـار والذى أطلق عليه عدة مسميات أخرى مثل سلسلة نامة، وشجرة النسب، وزبدة التواريخ، حيث كانت التـصاوـير ترسم داخل دوائر صغيرة ولقد شاعت هذه الطريقة منذ أواخر القرن 10هـ / 16م وهي من إبداعات يدعى شريف شافعى⁽⁵⁹⁾.

وأهم تصاوير هذا المخطوط :-

- تصـويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم بين الخلفاء الراشدين الأربعة رضى الله عنهم (لوحة 28).

● مخطوط تحفة الصلوات ويرجع لعام 947هـ / 1540م ومحفوظ بمتحف طوبقا

بوسراى

باستنبول ومن تصاوير هذا المخطوط :-

- تصـويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يمتطى صهوة البراق (لوحة 29).

● مخطوط سيرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم ويأتى هذا المخطوط على رأس قائمة

المخطوطات الدينية العثمانية، بل هو ملحمة خالدة ووجه مشرق من وجوه الحضارة الإسلامية ويعود للقرن 10هـ / 16م، وألفه مصطفى بن يوسف بن عمر المولوى الرومى

ونسخة الخطاط أحمد نور بن مصطفى لمكتبة السلطان مراد الثالث (1004:1012هـ / 1595:1603م)⁽⁶⁰⁾.

ومن هذه التصاویر:-

- تصویرة تمثل میلاد النبی محمد صلی الله علیه وسلم (لوحة 30).

- تصویرة تمثل النبی محمد صلی الله علیه وسلم یصلی نحو الکعبة المشرفة (لوحة 31).

- تصویرة تمثل النبی محمد صلی الله علیه وسلم یتعبد فی غار حراء (لوحة 32).

- تصویرة تمثل دعوة جبریل علیه السلام للنبی محمد والملائكة لرحلة الإسراء والمعراج (لوحة 33).

- تصویرة تمثل لقاء النبی محمد صلی الله علیه وسلم بالکلیم موسی علیه السلام (لوحة 34).

- تصویرة تمثل النبی محمد صلی الله علیه وسلم یؤم السیدة خدیجة أم المؤمنین وابن عمه علی رضی الله عنهما فی الصلاة (لوحة 35).

- تصویرة تمثل النبی محمد صلی الله علیه وسلم فی لقاء مع أصحابه رضی الله عنهم فی المسجد النبوی الشریف (لوحة 36).

- تصویرة تمثل النبی محمد صلی الله علیه وسلم وأصحابه رضی الله عنهم أثناء إحدى غزواته (لوحة 37).

- تصویرة تمثل النبی محمد صلی الله علیه وسلم وهو یتقبل الوفود لإشهار إسلامهم فی عام الوفود (لوحة 38).

● مرقعة عثمانية محفوظة في مجموعة Everett Macy، متحف الفن Les Anglos

وتعود للنصف الثاني من القرن 10هـ / 16م ومن أهم تصاويره :-

-تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وثلاثة من أصحابه رضى الله عنهم داخل المسجد النبوى الشريف (لوحة39).

● مخطوط سيرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ويعود للقرن 11هـ / 17م ومن تصاويره :-

-تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم مع جبريل عليه السلام (لوحة40)

ثالثا : دراسة تحليلية للقيم الجمالية والفنية ولقومات الإبداع الفنى لدى الفنانين الذين قاموا بتمثيل تصاوير النبي محمد صلى الله عليه وسلم ⁽⁶¹⁾ فى صور مدارس تصوير المخطوطات عند الفنانين المسلمين ودارسة الدور الحضارى لعلم الأجناس البشرية (Anthro - Pology)⁽⁶²⁾ عليها.

تعددت تلك القيم الجمالية والفنية التى صاحبت إبداعات الفنانين والمصورين الذين قاموا بتمثيل شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم على مدى مدارس التصوير المختلفة لدى المسلمين ومن ثم كان لابد من تناول هذه المقومات لإثبات الدور الإبداعى لهم حيث كان يسرون بخطى فنية متوازية لإثبات ذواتهم وشخصياتهم المبدعة وبجدارة، رغم أننى لم أر أحدا من هؤلاء المصورين قد ألزم نفسه بإثبات ماورد من صفات هيئته الشريفة صلى الله عليه وسلم، اللهم إلا قليلا، بل كان لكل منهم حريته الفنية فيما يتناول، ومن ثم سوف تكون منهجية التناول من خلال العناصر الآتية :-

1-من حيث أوصاف وملامح السحن والوجوه :-

من الملاحظ أن تنفيذ أوصاف وملامح السحن والوجوه للتصاوير التى تمثل شخص النبي صلى الله عليه وسلم قد اختلفت من مدرسة فنية لأخرى ومن مصور لأخر، كل حسب رؤيته

الفنية والتي تعكس بوضوح صفات وعادات وتقاليد وثقافة المجتمع الذى يعيش فيه، وقد لاح لنا ذلك عبر إبداعاتهم الفنية لذلك سوف أتناول بشئ من التفصيل الصفات التشريحية للبنية الجسمية للعرق المغولى والعرق الهندى والعرق القوقازى، حيث يمثل كل عرق منهم أساسا لرسوم السحن والوجوه لمدارس التصوير الأيراني، والمدرسة الهندية، والمدرسة التركية العثمانية على التوالى مستفيدا من مبادئ علم، الإنثروبولوجيا Anthro-Pology ومن ثم تكون المقارنه جلية بين ماورد لنا من صفاته الشريفه صلى الله عليه وسلم، وبين الأسلوب الفنى للمصور.

العرق المغولى :-

يتميز أفراد العرق المغولى بالكثير من الصفات التشريحية، والتي انعكست على تصاوير المخطوطات حيث لهم بشره صفراء، أو نحاسيه أو بنيه باهته اللون ولهم قامه قصيرة، أو متوسطة الطول، ورأس عريضه مستديرة الشكل وشعر أسود مسترسل ناعم الملمس، ويتميز بقلة كثافته على الجسم واللحية، ووجه عريض مفلطح مستدير أو مسحوب لأسفل، وجبهه مرتفعه، وحواجب باررزة قليلا وجفون ثقيلة، ولعل ثنية الجفن لأعلى هى التى أعطت لعيونهم شكلا متميزا، حيث جاءت عيونهم ضيقة ولوزية الشكل، وذات لون عسلى أو بنى، ومن المعروف أن نحراف العيون يختلف من سلالة بشرية لأخرى، ووجنة بارزة مكتنرة عاليه، وأنوف مستقيمه أو مقعرة الحجم وعريضة الشكل ومفلطحة بعض الشئ وشوارب رفيعة تتدلى من الجانبين، وشفاة متوسطة الحجم، وفك بارز، ولحيه مسحوبة لأسفل قليلة الشعر، وأذن طويلة ويقطن أفراد الجنس المغولى فى شمال ووسط وجنوب وشرق آسيا، فى مناطق التبت، ومنغوليا، والصين، وكوريا، وسيريا، وجزر الهند الشرقية، والمنطقة الواقعة فيما بين بلاد الهند والصين⁽⁶³⁾.

والواقع أن السحن المغولية لم تكن غريبة على أهل إيران فقد كانوا يعيشون بين ظهرائهم، وعلى مقربة منهم فى آسيا الوسطى أقوام ينتمون الى الجنس المغولى بصلة وثيقة⁽⁶⁴⁾.

العرق الهندى :-

يعيش أفراد العرق الهندى بشبه القارة الهندية، شرق قارة آسيا ويتميز أبناء هذه السلالة البشرية بأنهم ذوا ألوان وملامح متنوعة ومختلفة، فمنهم من يتمتع بالبشرة البيضاء وغالبية

أصحاب هذه البشرة من طبقة رجال الدين ومثلهم في ذلك كمثّل العرق القوقازي ومنهم من يغلب على لون بشرته اللون الأسود الداكن وغالبيتهم من طبقة المحاربين، ومنهم من يغلب على لون بشرته، البشرة السمراء الفاتحة، وينتمى إليهم طبقة الصناع وأرباب الحرف، وذلك التباين مرجعة الى أسباب عدة منها تنوع جغرافية المناطق المسكونة، وكذا تنوع المناخ، مما يؤثر بدوره على البنية التشريحية للجسم، وكذلك الهجرات والغزوات التي تعرضت لها الهند، ومن ثم اختلفت واختلطت الأنساب والسلالات الوافدة مع سكان البلاد الأصليين، وبالتالي شهدت بلاد الهند جيلا جديدا من المولودين من أبناء البلاد الأصليين والمهاجرين والغزاة مثل التورانيين والآريين والقوقازيين والمغول.

ولقد تميز أفراد العرق الهندي، بالجسم المكتنر والممتلئ، والقامة الطويلة أو المتوسطة، والرأس الطويل، والشعر المجعد أو المسترسل الناعم، والوجه البيضاوي الى حد ما، والجبّه الصغيرة الضيقة، والحواجب المقوسة، والجفون الثقيلة، والعيون السوداء الواسعة، والوجه البارزة المكتنزة، والأنف المعتدل، والشوارب الكثيفة، والشفة الغليظة إلى حد ما، واللحية الطويلة والأذن المتوسطة لذلك إجتمع لدى العرق الهندي الكثير من الملامح والخصائص المتنعة⁽⁶⁵⁾.

العرق القوقازي :-

يطلق على أصحاب العرق القوقازي، أصحاب البشرة البيضاء، وأول من أطلق عليهم هذه التسمية هو أبو الأنثر بولوجيا العضوية يوهان - فريد يش - بلو ميناخ (1752م:1840م)، ويصنف الجنس التركي ضمن الجنس القوقازي، ويسكن الجنس القوقازي في الجانب الأكبر من أوروبا، والأراضي المحيطة بحوض البحر المتوسط، وبعض أراضي آسيا (بلاد التركستان)، وهم يتميزون بالعديد من السمات العضوية أهمها :-

البنية القوية والأكتاف العريضة، والبشرة البيضاء العاجية اللون، وقد تكون بيضاء اللون ومشربة بحمره، ولهم قامة متوسطة أو تميل أحيانا للطول، ولهم شعر أسود أوبني اللون مجعد وغزير، ورأس عريضة جدا، ووجه طويل بيضاوي عريض، ووجهة كبيرة ذات عظام بارزة، وعيون سوداء

داكنة واسعة أو عسلية اللون، وأنف بارزة مرتفع وطويل مستقيم أو معقوف، وشارب كثيف وشفافة غليظة إلى حد ما، ولحية كثيفة وفك بارز وواضح، وأذن طويلة ضيقة⁽⁶⁶⁾.

ومن الأهمية بمكان توجيه الإهتمام إلى ظاهرة فنية مهمة واكبت تصاوير المخطوطات في مدارس التصوير الإيرانية وهي الجرأة الفنية في تمثيل شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ومرد ذلك الأمر إلى أن معظم رعاة الفن والفنانين في هذه المدارس كانوا على المذهب الشيعي الذي كان أبعد الإسلامية عن الاعتراف بالأحاديث التي جاءت تحرم التصوير وتنهى عنه والتي رواها أهل السنة⁽⁶⁷⁾.

وبمقارنة أوصاف النبي محمد صلى الله عليه وسلم التي وردت إلينا، وبين التصاویر التي تمثل شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم في مخطوطات مدارس التصوير المختلفة، نلاحظ أن التصاویر جاءت بعيدة كل البعد عن الواقع حيث إستبعد المصور الوصف الحقيقي للنبي محمد صلى الله عليه وسلم واتجه بعقله ويديه نحو رؤيته الفنية عليه حيث تميزت هذه التصاویر بعدة سمات وخصائص -:

- بعدها تماما عن الملامح العربية شكلا ومضمونا، اللهم إلا من بعض التفاصيل الدقيقة

والتي سوف نتعرض لها فيما بعد حيث غلبت الملامح المغولية ذات المسحة الصينية في تصاویر المدارس الإيرانية بالإضافة إلى الملامح الإيرانية ويظهر ذلك الأمر جليا في (لوحات 19، 22، 16، 15، 13، 12، 11، 10، 9، 8، 7، 6، 5، 4، 3، 1)، وذلك من حيث :-

● العيون اللوزية الشكل، والضيق والمائلة، أو المتسعة⁽⁶⁸⁾، والمسحوبة من الجانبين.

● طريقة تصفيف الشعر المعصوب في ضفائر، وكذا شكل الشارب والحية يمت بصلة وثيقة إلى عادات وتقاليد وخصائص العرق المغولي.

● بينما كان للملامح الهندية المشوبة بالملامح المغولية الصينية الغلبة في بعض تصاویر المخطوطات الهندية (لوحة 23)، والتي تمثل شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم وعلى الرغم

من ذلك فإن بعض التصاوير التي تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم في بعض هذه المخطوطات جاءت بدون تفاصيل أو ملامح (لوحات 24-25-26-27).

● كذلك تميزت بعض التصاوير التي تمثل شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم والتي تتبع المدارس الإيرانية، بأن ملامح الوجوه جاءت مستديرة، حيث يتمتع العرق المغولي بالوجوه المستديرة وكذلك العرق القوقازي (ومنهم الأتراك) الذين يتميزون أيضا بالوجوه المستديرة.

ومن المعروف أن المغول كانوا يستعينون بالجنس التركي في إدارة مناطق ما وراء النهر وكذلك كانت للحروب المتبادلة بين تيمور لنك (808:772هـ / 1370:1405م) والدولة العثمانية أثره في إمتزاج الجنسين معا، حيث دخل تيمور لنك سيواس التي كانت خاضعة لبايزيد الأول (805:791هـ / 1402:1370م)، بل ووصلت قوات تيمور إلى موسكو والتي يسكنها أغلبية من الجنس التركي، وربما مرجع ذلك إلى إنضمام الجنس التركي إلى البلاط الصفوي وخاصة أولئك المجلوبين من القوقاز وجورجيا⁽⁶⁹⁾.

ومن ناحية أخرى تجدر الإشارة إلى أن باقى الرسوم الآدمية المنفذة بحسب خصائص المدرسة المغولية الهندية، جاءت واضحة المعالم، تحمل خصائص العرق المغولي في الشكل، حيث اتجه المصور الهندي نحو التكلف والمبالغة في رسوم التفاصيل، وكذلك التعبير ببراعة عن أجزاء الجسم⁽⁷⁰⁾.

وهذا أن دل، فإنما يدل على دقة هؤلاء المصورين، فكانوا يقدمون عملا فنيا رائعا، يدل على مهارات إبداعية عالية ومتميزة، كما أن الرسوم الآدمية إتسمت بالتنوع في إظهار ملامح الأشخاص.

● أما بالنسبة للتصاوير التي تمثل شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم في مخطوطات مدرسة التصوير التركية العثمانية، نلاحظ أن معظم التصاوير التي تمثل هيئة النبي محمد صلى الله عليه وسلم جاءت بدون تفاصيل، حيث لجأ الفنان إلى حيلة فنية تبين مدى تقدير هذا الفنان لشخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم، فرفض تمثيل ملامحه الشريفة صلى الله عليه وسلم على إعتبار أن هذا التمثيل الفني في غير محله، هذه واحدة أما الأخرى فإن غالبية الأتراك العثمانيين على

المذهب السنن الذى لا يوافق بل ويرفض رفضا قطعيا تمثيل هيئة النبى محمد صلى الله عليه وسلم فى تصاوير المخطوطات، حتى وان كان الغرض منها غرضا نبيلًا وهو سرد السيرة النبوية المطهرة سردا فنيا مصورا، ومن ثم جاء المصور العثماني متحفظا تجاه هذا الأمر، فنلاحظ أن كثير من التصاوير التى تمثل شخص النبى محمد صلى الله عليه وسلم جاءت بدون تفاصيل (لوحات 28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-40).

● بينما الإستثناء الفنى الذى من الممكن أن نتبينه فى إحدى تصاوير المخطوطات (لوحة 39)، والتى أظهر فيها المصور الملامح التى تمثل شخص النبى محمد صلى الله عليه وسلم، وكان ذلك الأمر على غير العادة من المصور العثماني، وتقدير هذا مردوده إلى أسلوب المصور. كذلك عكست تلك التصاوير الإبداع الفنى للمصورين العثمانيين من حيث إظهار ملامح الأشخاص وسحنهم بشكل واضح وخاصة السحن التركية الخالصة، ويبدو لنا هذا الإبداع جليا من خلال التنوع فى أحجام الرسوم الآدمية التى تتميز بالبنية الجسمانية القوية، والوجوه التركية التى تحمل مميزات العرق القوقازي، وكذلك تمثيل المناكب العريضة، وبروز الفكين، وإظهار اللحى والشوارب المميزة للجنس التركي⁽⁷¹⁾.

2 - ومن القيم الجمالية والفنية التى تظهر بوضوح فى التصاوير التى تمثل شخص النبى محمد صلى الله عليه وسلم غلبة التأثيرات الصينية التى تظهر مع غرة مدارس التصوير الإيرانية، والمدرسة المغولية، واستمرت عبر المدارس الأخرى التى تلتها، وتمثل هذه التأثيرات فى :-

* إستخدام أشكال السحب الصينية كملامح فنيا من ملامح مدرسة التصوير المغولية⁽⁷²⁾، (لوحات 3-9-10-11-14-15-17-18-26).

● تجمع تصاوير مخطوطات المدرسة الجلائرية بعض الخصائص الفنية المميزة للتصوير المغولى الإيلخاني، والذى يحمل فى طياته إستمرار التأثيرات الصينية، ولكن المصور قام بتكييف هذه العناصر تكييفًا متناسبًا مع الروح الإيرانية⁽⁷³⁾.

● كذلك إستمرت تلك التأثيرات فى تصاوير المخطوطات التيمورية وكان ذلك بسبب

:-

-قيام تيمور لنك بجلب صناع النسيج من الصين، كما كانت للعلاقات السياسية والطبية بين التيموريين وأ أسرة منح الصينية (1054:770هـ / 1644:1368م)، أثره على فن التصوير⁽⁷⁴⁾، وكان لتبادل البعثات الدبلوماسية بين الصين وإيران وإطلاع التيموريين على روائع الآثار الصينية أثره الكبير في النهضة بفن تصوير المخطوطات، خاصة وأن التصوير الصيني كان يحظى بتقدير عظيم في بلاط تيمور لنك، وكان يصاحب هذه البعثات بعض المصورين التيموريين مثل غياث الدين خليل⁽⁷⁵⁾، وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض المصورين التيموريين قد تعلموا على يد بعض المصورين الصينيين مثل المصور يونج الذي قام بتعليم جهانجير (1037:1014هـ/ 1627:1605م) وبدوره قام بتعليم مير سيد التبريزي، والذي اصطفى بدوره الفنان الكبير بهزاد⁽⁷⁶⁾.

- إن الأساليب الفنية الصينية قد إنتقلت إلى التصوير التيموري نتيجة هذه التلمذة⁽⁷⁷⁾، ومما يلاحظ أن التأثير بالأساليب الفنية الصينية كان له أكبر الفضل في نجاح الفنانين الإيرانيين⁽⁷⁸⁾، ومن ثم فإن التصوير التيموري قد جمع بين التناسق والرشاقة الفارسية، وجمال الفن الصيني⁽⁷⁹⁾، والذي انعكس في ملامح الوجوه الصينية (لوحات 2-3-4-5-6-7-8-10-12-13-14-15-16-17).

-ولاشك أن الأساليب الفنية الصينية التي ظهرت في التصوير الصفوي، قد قام الفنان بضمها وصياغتها صياغة جديدة أبعدتها عن أصولها، بل وظل أثر ذلك قائما حتى عصر الشاه عباس الأول (1037:995هـ / 1628:1587م)⁽⁸⁰⁾ الذي أحضر خرافين صينيين لإصفهان أحد المراكز الفنية المهمة في التصوير الصفوي، ولقد إهتم سلطان محمد⁽⁸¹⁾ بإبراز الأسلوب الصيني في رسومه خاصة في شكل السحن الصينية⁽⁸²⁾.

ولقد إستطاع سلطان محمد إبراز الجانب الإبداعي له كمصور قدير حيث جمع بين مدرستين فنييتين في مجال التصوير، وهما المدرسة التيمورية والمدرسة التركمانية، والتي اهتمت برسوم العناصر الآدمية وكان لها طابعا خاصا وهو رسم الأجسام القصيرة الممتلئة⁽⁸³⁾.

3 كما عكست التأثيرات الفنية الإيرانية ملمحا آخر من ملامح القيم الجمالية والفنية

على التصاویر التي تمثل شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ويتجلى ذلك في :

- ترتيب الأشخاص في التصويرة في صفوف وهي تأثير إيراني قديم، (لوحات 1-6-12-19-23-27-32-33-36-37-38-39)

* استخدام أشكال التيجان التي تعلو رؤوس الملائكة والبراق، وهي تشبه إلى حد كبير

- التيجان الساسانية⁽⁸⁴⁾ (لوحات 3-5-8-10-11-12-13-14-15-17-20-21-23-24-25-26-30-33-34-40)

* شكل الجلسة وهي من السمات الإيرانية، ويظهر ذلك بوضوح في التصوير القاجاري

حيث تتميز بعض الرسوم الآدمية بجلستها التي تشبه إلى حد كبير جلسة التشهد في صلاة المسلمين⁽⁸⁵⁾ (لوحات 4-16-22-27-28-30-31)

* استمرار التقاليد والأساليب الفنية بحسب المدرسة التيمورية، من حيث تكوين الصورة

وتوزيع العناصر الفنية⁽⁸⁶⁾، وهذه الإستمرارية أمر منطقي بسبب رعاية بعض حكام الأسرة

الصفوية لبعض فناني المدرسة التيمورية مثل تلك الرعاية التي منحها الشاه إسماعيل الصفوي

(907:931هـ / 1501:1524م) لبهزاد، ومن ثم قام بهزاد بنقل الأساليب الفنية التيمورية

ونفذها كأساس للمدرسة الصفوية الناشئة.

● براعة وإبداع المصورين الإيرانيين في إظهار ملكاتهم الفنية، مثل أحمد موسى الذي كان

يعمل تحت رعاية أبو سعيد⁽⁸⁷⁾ (907:931هـ / 1501:1524م) وكان له شهرة واسعة في

مجال تصوير المخطوطات، وقد كان لأحمد موسى أسلوبا فنيا مميزا حيث كان يجمع في التصويرة

الواحدة وداخل إطار رئيسي واحد منظران تصويريان⁽⁸⁸⁾ وهو ما نراه جليا في (لوحة 8ب) والتي

تمثل الروح القدس جبريل عليه السلام يحمل النبي محمد صلى الله عليه وسلم بين كتفيه، وفي داخل

إطار فرعي ضمن الصورة، يقف مجموعة من الأشخاص، ويشير إيتينجهاوزن Ettinghausen

إلى أن هذه التصويرة قد ترجع إلى الفترة الأخيرة من القرن 8هـ / 14م ويشير إلى أنه إذا أخذنا

بهذه النظرية في تأريخ تلك التصويرة، نكون أمام أقدم نموذج لتصوير رحلة الأسراء والمعراج (89) في التصوير عند المسلمين.

* ومن التأثيرات الإيرانية كذلك شكل الحذاء الذى ينتعله العنصر الآدمى الذى يمثل شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم ومن المعلوم أن النبى محمد صلى الله عليه وسلم كان ينتعل في قدميه الشريفتين التاسومة وقد سبق الإشارة إلى هيئة النعل الشريف، بخلاف شكل النعل المنفذ في التصاوير التى تمثل شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم، الپاپوش أو البابوج (90).

4- ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى إستمرار ظهور التأثيرات المسيحية على بعض التصاوير التى تمثل شخص النبى محمد صلى الله عليه وسلم، وأهم مظاهر هذه التأثيرات شكل الهالة (91)، وهى من سمات الفن البوذى والمسيحى القبطى والبيزنطى، حيث كان المصور المسيحى يفضل إستخدام الهالة فوق رؤوس السيد المسيح وأمه العذراء عليهما السلام، ورأس الروح القدس عليه السلام ورؤوس القديسين والشهداء ورجال الدين، كشارة من شارات التقديس، حيث يفضل فى الفن المسيحى أن تكون الهالة التى فوق رأس السيد المسيح ذهبية اللون وأكبر حجماً، تبدأ من الكتف عند المنكبين، وعلى محيطها ثقب صغيرة دليل الألم والجراح (92).

ولقد ميزت الكنيسة أيقوناتها بهالة المجد النورانية، إشارة إلى طبيعة السيد المسيح وأمه العذراء عليهما السلام كنور للعالم، إلا أنه، يجب الأخذ فى الاعتبار، أن الهالة لاتوضع حول رأس الشخص الذى على قيد الحياة، كما أن الفنان المسيحى، لم يعرف الهالة التى على شكل المثلث أو مربع أو مفصص، إنما كان يستخدم الهالة الدائرية (93) وهو ما خالفه الفنان المسلم، فكان التنوع فى رسم الهالات أحد الإبداعات الفنية للمصورين المسلمين.

كما أن رسم الهالة لا يشير فقط إلى القوة الإيمانية فحسب، بل تعبر عن كل ما هو إلهى، ومقدس، ومطوب لدى المسيحى، أما عن الأصل الفنى والتاريخى لإستخدام الهالة، فيشير إليه جامسون Jameson، حيث كان الآلهة يزينون رؤوسهم بتيجان على شكل الأشعة والنجوم، وعندما نسب الأباطرة الرومان كرامة الآلهة لأنفسهم، كانوا فى إجتماعاتهم العامة يحملون أكاليل من ذهب على شكل أشعة، ثم صارت فيما بعد عادة إستخدامها المسيحيون (94).

ومن قبل كانت الهالة أحد رموز البوذية، حيث كان يصور بوذا وهو يجلس على قمة زهرة اللوتس وحول رأسه هاله نورانية، ثم أخذها بعد ذلك الفن المسيحي ووظفها توظيفاً دينياً، إلا أن المصور المسلم أعطى للهالة دلالة مختلفة، بل وأكسبها وظيفة فنية تليق بعقيدته وثوابته الإيمانية، فكان إستخدامها كعلامة من علامات الأهتمام بالشخصية.

ولقد تنوعت أشكال الهالات في التصاوير التي تمثل حضرته الشريفة صلى الله عليه وسلم، وعلى النحو التالي :-

- هالة على شكل شعلة، (لوحات : 10-11-12-13-14-16-25-26-31-32-35-36-38-40).

- هالة على شكل مشع، (لوحة 24).

- هالة نورانية، (لوحات 22-29).

5- ولقد ساهمت التأثيرات الأوربية بدور فني واضح، على بعض التصاوير التي

تمثل شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم، بل وفرضت نفسها على هذه التصاوير، ومن ثم كان لها نصيباً مفروضاً، حتى أنه من الممكن وبسهولة أن نتيبها، مع

ملاحظة أن هذه التأثيرات قد إزدادت في إيران وبشدة مع نهاية القرن 11هـ/17م، واستمرت

للقرون 12هـ/18م، حتى أن بعض الشاهات الإيرانيين كانوا يسافرون لأوروبا (95)، ومن ثم تأثر

هؤلاء الشاهات بالحضارة الأوربية بإعتبارهم رعاة للفنون وخاصة فن التصوير، وأهم مظاهر

هذه التأثيرات على التصاوير التي تمثل شخصية الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، تلك الأشكال التي تمثل رسوم الملائكة وهم حول البراق (لوحات: 2-3-5-7-8-11-12-14-

15-17-18-20-21-23-25-26-30-33-34-40), حيث تبدو هذه الرسوم على هيئة نساء حسناوات أو أطفال شبه عرايا , ويعود أصل هذه التأثيرات إلى الحضارة الهيلينية , حيث كان الفنانون اليونانيون يصورون آلهتهم على هيئة صورة بشرية كاملة , وهم عراة الأجسام , وذلك لإعتقاد الإغريق أنه لا حرج على آلهتهم , ولا يوجد ما ينجحهم (96) , كما يعتقد اليونانيون أن أرقى نسب الكمال والجمال قد وهبتها آلهتهم لجسد الإنسان العارى , ومن ثم إتجهت ملكات الفنانيين اليونانيين إلى العناية بالرسوم العارية.

كما صاحب بعض التصاوير التي تمثل شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم بعض التأثيرات الرومانية البيزنطية , مثل التقسيم الثلاثي , الذي نراه واضحاً في (لوحة : 39) , والتقسيم الثلاثي يعود أصله الفني إلى الطراز المعماري للبازيليك Basilica , وقد ورثه الفن الروماني للفن البيزنطي فيما بعد , والبازيليك عبارة عن قاعة مستطيلة المسقط , ثلاثية التقسيم , أوسعها أوسطها , ومن الملامح الفنية البيزنطية التي عكسها المصور أيضاً , التركيز على الشخصية الرئيسية في التصوير , دون سائر الشخصيات الأخرى (97) , (لوحات : 7-9-22-25-26-39-).

6- كما تتجلى استمرار تأثيرات مدرسة التصوير العربية في بعض التصاوير التي تمثل شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم , وذلك لإكسابها الطابع العربي , وذلك من حيث أغطية الرأس , على هيئة العمامة , ومن الملاحظ أن غطاء الرأس الذي كان يغطي الصورة التي تمثل شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم كان على هيئة عمامة فقط , (لوحات : 1-2-3-4-5-6-7-8-15-33) , أو على هيئة عمامة تحتها قلنسوة , (لوحات : 9-10-11-12-13-14) , ومن ناحية أخرى كان الطابع العربي واضحاً في شكل الأزياء والملابس , والذي غلب عليها القميص السابغ تحت الركبتين , (لوحات : 1-3-4-5-6-7-10-11) , أو الجبة والقفطان , (لوحات : 19-26) , ولابد من إدراك أن إبداع المصورين المسلمين ظهر في تفاوت أشكال هذه الملابس و الأزياء , وذلك طبقاً للطابع الحضاري الذي تمثله طرز الملابس الذي ينعكس على الألوان كذلك.

رابعاً ؛ مقومات الإبداع الفني لدى مصوري رسوم النبي محمد صلى الله عليه وسلم المسلمين :-

يعتمد جزء كبير من هذا العمل على إبراز الدور الإبداعي والنشاط الفني للمصورين المسلمين الذين قاموا برسم وتمثيل تصاوير النبي محمد صلى الله عليه وسلم وذلك للرد على الافتراءات التي سبقت بدافع النيل من شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم , حيث كانت هذه الرسوم والتصاوير أحد أشكال الإبداعات الفنية لهم وليست تصاوير هزلية أو فكاهية أو عبثية , لم تكن لها غاية سوى هوى المصور الذي نفذها , كما ادعى البعض.

وربما الذي دفع مثل هؤلاء إلى السعى وراء ذلك الأمر عن قصد , (البساطة في التكوين) لبعض هذه التصاوير التي تمثل شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم , على الرغم من أن البساطة في التكوين هي أحد مقومات الإبداع الفني لأنها تعبر عن فطرة الفنان البسيطة , هذه من ناحية , ومن ناحية أخرى , فإن هذه البساطة في التكوين كانت نتيجة لإهتمام المصور بالموضوع دون الإهتمام بالقيم الجمالية والفنية للتصوير , والتي كان يجب على الفنان التأكيد عليها لإثبات قدرته الإبداعية .

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن هذا الدور الإبداعي والنشاط الفني لهؤلاء المصورين كان مرتبطاً بالرصيد والخلفية الثقافية للفنان والمصور المسلم , والمجتمع الذي يعيش فيه , ومن ثم قام الفنان والمصور المسلم بترجمة فنية كان رصيدها وحى خياله ورؤيته الفنية وبمفاهيم عصره ومجتمعه , وعلى ذلك نؤكد ان هذا الفنان والمصور المسلم كان يرسم التصويرة التي تمثل شخص الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم بمفاهيم روح حضارته , ليجعل منه صلى الله عليه وسلم بالإضافة إلى كونه رسولاً نبياً يؤمنون به , شخصية وطنية تحمل كل ملامح المجتمع الذي يعيش فيه , وكل ما سبق ذكره مرتبط بحالة المصور المزاجية والنفسية والسلوك الوجداني والفني لذهن ويد المصور ليؤكد قوة لمساته الفنية الوثابة وعيونه النافذة والثاقبة كفنان مرهف الحس , وعلى ذلك سوف نعول كثيراً على حالة الإبداع المرتبطة بسلوك المصور , وأياً كانت المدرسة الفنية التابع لها هذا المصور , يظل هو البطل الأول والحقيقي في هذا العمل الفني .

ويعد (الإبداع الفني) هو المقوم والركيزة الأساسية والرئيسية لهذا المصور المبدع للتصاوير التي تمثل شخص النبي الكريم صلى الله عليه وسلم , وهو ملمح مهم إكتسبه هذا المبدع ليفتح مجالاً واسعاً يثبت فيه ذاته , ولهذا الإبداع عدة دلالات نفسية تكشف مدى العمق الفني الذي

يربط بين إبداعات هذا المصور وتلك التصاوير , لتؤكد لنا البعد الوجداني لهذا الفنان الذى هو مركز وبؤرة هذه الحالة الإبداعية والتي تضيف على هذا العمل الوحدة والإنسجام والتماسك (98) .

ولإبداع هذا الفنان دعامة مهمة وهى (إدراكه الحسى) (99) والذى يهتم بإرتباط عقل ونفس المصور معاً , وإذ لم يكن هذا المصور على وعى تام بما تتضمنه ركيزة إدراكه الحسى , فإن فهمه لنفسه سوف يكون زائفاً , وخاصة إذا علمنا أن الإدراك الحسى للفنان يصل لقمته عند الوقوف على مظهر موضوع تصوير النبى محمد صلى الله عليه وسلم دون تفاصيل , وهو ما يلتزم به المصور , فاكتمى برسم الموضوع إجمالاً , وتجاوز - إن صح القول - عن رسم تفاصيل ملامح شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم , دون مراجعة الأحاديث والأخبار الواردة والمتواترة حول هيئته الشريفة صلى الله عليه وسلم , ومن ثم فإن إدراك الفنان الحسى قد إهتم بظاهر الفكرة لا بباطنها (100), وبجوهرها الأصيل لا بمظهرها الدخيل .

وهناك علاقة وثيقة بين الإدراك الحسى والدافع الفنى ؛ والدافع الفنى للفنان يعنى أن المصور لا يرى فى العادة من الواقع سوى ما يساعده على الإستجابة لما يواجهه من

مواقف فنية (101) , ومن ثم فإن المصور قد إستفاد من هذا الدافع والإنفعال الوجداني الذى كان محركاً لإبداعاته , فرسم التصاوير التي كانت تمثل شخص الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم بملامح من الواقع الذى يعيشه وهذه الإستجابة تعتمد على عدة مواهب فنية يمتلكها المصور , حيث لا بد للمصور أن يتمتع بالبداهة والفهم الإبداعى , والمعرفة , ولقد كان المصور على دراية بما تعنيه هذه الملكات (102) .

ويرتبط بالإبداع الفنى إشكالية فنية من الممكن صياغتها وطرحها طرحاً فنياً , وهذه الإشكالية هى : -

هل كان هذا المصور يتمتع بالحرية الفنية أم أنه كان مقيداً بقيود دينية , تحد أو تقلل من إبداعاته فى تمثيل تصاوير النبى محمد صلى الله عليه وسلم ؟

والحق , إن ذلك المصور قد جمع بين الحرية الفنية والتقيد الديني معاً , فالنسبة للحرية الفنية يرى البعض أن المصور يتمتع بالحرية ومنهم مايكل أنجلو الذى قرر أن : " المصور يصور بعقله لا بيده " (103) , لذلك قام المصور برسم التماثيل التى تمثل النبى محمد صلى الله عليه وسلم , كما يدور فى عقله , وإن خالف الواقع , وذلك من أجل تكوين شكلاً فنياً جديداً , أو بناء ظاهرة فنية جديدة - إن جاز لى التعبير - ليشبع رغباته وخياله , فهو يهرب من الأفكار الشائعة والتعبيرات الفنية المألوفة فى التصوير والتى صارت فى متناول يده , وهذه الحرية الفنية جاءت لتخدم أغراضاً معينة لدى المصور أهمها أنه يضمن لنفسه قبول عمله الفنى ورواجه بين شرائح المجتمع المختلفة وليجذب إلى هذا العمل أكبر قدر من المعجبين بهذه الفكرة (تمثيل ملامح النبى محمد صلى الله عليه وسلم بملامح بيئة المصور) , والمصور هنا قد لعب على وتر حساس ألا وهو التعصب العرقى والجنسى , وربما أراد المصور أن يثبت الشرف والفخر لعرقه وبنى جنسه بتمثيل وتصوير ملامح النبى محمد صلى الله عليه وسلم بملامح قومه .

أما بالنسبة للشق الثانى من الإشكالية ألا وهى التقيد الدينى للمصور وكيف تعامل معه ؟ وهل لهذا التقيد الدينى شكلاً من أشكال الإبداع الفنى , ويؤكد ذلك بيكاسو picasso الذى قرر أن : " المصور لا يكون فى واقع الأمر حراً فى فنه , كما يتظاهر هو , بل إنه مقيد بكثير من القيود " , ومما لا شك فيه أن تلك القيود تتعلق بثوابت فردية وأخرى إجتماعية ومنها الثوابت الدينية , والتى تبلورت أو تحولت فيما بعد إلى قيود فنية , ولقد جاءت هذه القيود بمظهر فنى رائع أبدعه بعض المصورين حيث عبروا عن وجه الرسول الشريف صلى الله عليه وسلم برسم هالة

نورانية (104) , إعتقاداً منه أنه لا يحق لأى مصور أن يتجرأ على تمثيل ورسم ملامحه الشريفة المشرفة صلى الله عليه وسلم .

وعلى كل , فإن المصور الحر ونظيره المقيد كلاهما أجادا , وأبدعا , وأتقنا , فى إختيار أجمل الملامح البشرية وأكملها خلقاً بمنظوره هو , وكما يرى هو , ورغم ذلك فمهما أوتى الإثنان من قوة فنية وطلاقة إبداعية فلم يصلا ولن يصلا إلى تمثيل الكمال الحقيقى للهيئة المحمدية صلى الله عليه وسلم , وأتى لهما هذا ؟!

ويتعلق بالإبداع الفنى لهؤلاء المصورين , مقوم آخر رئيسى وهو (التخيل الإبداعى) ,

أو(المخيلة الفنية المبدعه) (105) , ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن الخيال أو التخيل الفنى المبدع يكون فعالاً مادام هذا المقوم لخدمة الواقع , وبمعنى آخر وكقاعدة فنية , فإن الخيال الفنى للمصور الذى يخدم واقع المجتمع يساوى عبقرية هذا الخيال لمجرد الخيال , و الا فإنه يكون مضیعة لوقت الفن والفنان والمجتمع المتلقى , وهو ما يسبعه المصور المبدع , وهذا المقوم شئ فطرى مولود مع الإنسان (106) , ويبلغ التخيل الإبداعى مداه مع أولئك الموهوبين فنياً , وعادة ما يلجأ المصور إليه لكى يحقق ذاته التى تتفق مع أهدافه الدينية والأخلاقية (107) , وهذا يعنى أن التصويرة أو اللوحة الفنية لها ما يحاكيها فى خيال المصور , لذلك فالتخيل الإبداعى خاصية رئيسية وملكة متعالية للفنان (108) , ومما لاشك فيه أن المصور قد جعل من هذه الملكة , والخاصية الفنية أداة طیعة لتمثيل الرسوم التى تمثل شخص النبى محمد صلى الله عليه وسلم , وكان هذا التخيل الإبداعى مرتبطاً بالبيئة والمجتمع الذى يعيش فيه ذلك المصور .

ويأتى(الإلهام) كمقوم آخر من مقومات الابداع , والإلهام الفنى أشبه ما يكون بالضوء الذى ينبى للمصور طريقه الفنى وحينما يظهر ذلك الإلهام الفنى ويتناوله المصور بالرعاية (109) , فإنه حتما يصل إلى غايته المنشوده , وقد لاحظ علماء النفس أن المصور ينعم بشئ لا يمكن للشخص العادى أن يتمتع به ألا وهو قدرته على إستيعاب الأفكار الطارئة على ذهنه , ومن وجهة نظرى أن الأفكار الطارئة هى نفسها المرادف للإلهام الفنى , الذى يتحول إلى قوة فنية دافعة , لذلك نجد المصور سرعان ما يقبض بعقله ويديه عليه ويتابعه بالجهد والمثابرة حتى يتحول إلى إنجاز فنى , ويشير البعض إلى أن الإلهام الفنى هو ذلك الحدث الفنى الذى نصطدم به ولا نملك سوى أن نتعجب منه بتوجيهات من المصور ذاته (110) , وبالفعل أدرك المصور الذى قام بتمثيل شخص النبى محمد صلى الله عليه وسلم أن لديه تلك الملكة الفنية (الإلهام) , ومن ثم فإننا من أول وهلة نصطدم بإلهام هذا المصور ونتعجب منه , إذ كيف لنا أن نتقبل تمثيل شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم بملامح وخصائص العرق المغولى أو العرق التركى أو العرق الهندى , وهو صلى الله عليه وسلم عربى القسمات.

وتأتى (الرمزية) , ويتقدم الرمز , كملمح آخر من ملامح الإبداع الفنى , والرمز هو أفضل صبغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً (111) , ومن خلال الرمز يمزج المصور , الممكن بالعجيب , والجميل بالغريب , ليتجاوز حدود الزمان والمكان (112) , والرمز كذلك يمتد إلى مجالات أوسع بما فى ذلك الفن والأسطورة والشعائر الدينية (113) , ولقد تضمن تطور الفن الدينى إتقاناً هائلاً للرموز والمعانى , فكان لكل جماعة عرقية وسلالة بشرية , رموزها ومعانيها الخاصة بها (114) .

ولقد قصد المصور من وراء الرمز والرمزية التعبير عما فى نفسه من أفكار كامنة فى مشاعره , حيث أن المعطيات الحسية التى يقدمها المصور للعالم الخارجى والمحيط بالفنان تشمل الصورة الذهنية لعناصر الموضوع المختلفة فى ذهنه , ومن ثم يقوم هو بترجمتها إلى رموز كما يحلو له (115) , ولقد نجح المصور أيما نجاح حينما قام بتمثيل تصاوير شخص الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم بشكل رمزى , حيث إستطاع المصور أن يعبر بهذه التصاوير عن حقيقة مجهولة وهو النبى محمد صلى الله عليه وسلم , مجهولة المعالم نسبياً بالنسبة له , وهذا هو أصل فكرة الرمز والرمزية , وكذلك نجح فى أن يمزج بين (الممكن والجميل) وهو تمثيل ملامح شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم (بالعجيب والغريب) وهى تلك الملامح الغريبة التى ألصقها الفنان بالنبى محمد صلى الله عليه وسلم متأثراً فى ذلك بالبيئة التى يعيش فيها ومن ثم , فإن التعبير فنياً عن الحقائق المجهولة من قبل المصور حسب رؤيته الإبداعية , وكذلك المزج بين الممكن والجميل , بالعجيب والغريب , كلاهما أصل الرمز والرمزية , ولذلك نجح المصور فى التعبير عن ملامح شخص النبى محمد صلى الله عليه وسلم حسبما يشير إلى ذلك معنى الرمز والرمزية .

ومن مقومات الإبداع كذلك التى إلترزم بها المصور مبدأ(التجربة الفنية , أو التجربة الجمالية) , التى يطلق عليها الرمز الخفى (116) , ويعنى إهتمام المصور برؤيته الشخصية لعرض مشاعره الفنية (117) .

ويعتقد البعض أن التجربة الفنية لا ترتبط بزمان ولا مكان معين , ولا ماضى , ولا مستقبل , بل بالحاضر فقط (118) , ومن ثم كان المصور موفقاً فى ذلك الأمر بما لديه من هذه الملكة فى تمثيل شخص النبى محمد صلى الله عليه وسلم .

وتعد (الواقعية) ركن أصيل من أركان الإبداع وحجر زاوية يدعو إلى التركيز على الموضوعات الفنية التي تعالج قضايا المجتمع المختلفة (119) , ومنها الدينية ومن ثم فإن المصور قد إستفاد من هذا الركن , ووظفه توظيفاً فنياً , فلقد قصد بالواقعية في تمثيل شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم أن المصور إستقى واستمد ملامح عناصره المختلفة من مفردات المجتمع الذي يعيش فيه وبمنتهى الواقعية , بل ونقلها نقلاً أميناً .

الخاتمة

غاية هذا البحث ومنتهاه هو إثبات الدور الفني والحضاري لهؤلاء الفنانين والمصورين المسلمين الذين قاموا بتمثيل هيئة النبي محمد صلى الله عليه وسلم الشريفة , في ضوء تصاوير المخطوطات التاريخية والدينية التي انجزت ونفذت تحت رعاية فنية قديرة متمثلة في رعاية فن حقيقيين تنوعت صفاقتهم ما بين سلاطين وخلفاء وأمراء مسلمين , ومن ثم فمن الممكن عرض ماتوصل إليه هذا البحث كما يلي :-

أولاً :-

أورد البحث أوصاف نبي ورسول الاسلام محمد صلى الله عليه وسلم وفق ما ورد لنا من روايات صحيحة ذكرها أصحابه الكرام رضى الله عنهم , وكانت هذه هي حجر الزاوية في البحث , والتي من خلالها وعلى أساسها تمت المقارنة بين الأوصاف الشريفة على الحقيقة وبين التصاوير الرمزية التي تمثل شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم على المجاز .

ثانياً :-

قدم البحث دراسة وصفية لبعض تصاوير المخطوطات الدينية والتاريخية التي تشتمل على تصاوير رمزية لشخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم , وأكد البحث من خلال هذه الدراسة قدرة هؤلاء الفنانين والمصورين الذين قدموا عطاءات فنية متنوعة تثبت إبداعهم الفنية , وخاصة حينما ربط هؤلاء المصورين بين الصورة الذهنية الراسخة في وجدانهم وبين الصورة المادية الحقيقية , ونجحوا في التعبير عن ذلك , وحققوه عبر إنتمائهم لمدارس التصوير الفنية المختلفة , حيث

صاغوا لنا قراءة فنية بنيت لنا عدة مضامين حضارية , قدمها لنا هؤلاء المصورين تقديمًا فنيًا سهلاً وميسراً , ومن ثم فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن نفصل بين فن التصوير عند المصورين المسلمين وبين المجتمع الذي يعيش فيه هؤلاء بكل ثقافته , وإلا فسوف يكون هناك فصاماً فنياً وحضارياً بين الإثنين , ولذلك هذه التصاویر تقريراً حضارياً جاء في صورة فن مصور.

ثالثاً :-

أثبت البحث أن البساطة الفنية التي إعترت فرشاة بعض الفنانين في تمثيل تلك التصاویر ليست ضعفاً فنياً مقصوداً , بل هو بساطة في التعبير جاءت عفوية لتعبر عن طبيعة المصورين الفطرية وقدراتهم الإبداعية , وعلى ذلك فإن هذه البساطة الفنية لا تعبر بأي حال من الأحوال عن صورة هزلية أو كاريكاتورية.

رابعاً :-

أثبت البحث أن هناك إختلاف بين , بين ملامح وأوصاف نبي ورسول الإسلام محمد صلى الله عليه وسلم , وبين ملامح تلك التصاویر , ويقودنا هذا الإختلاف إلى إفتراضين :-

أ - أما أن المصور كان جاهلاً بالأوصاف الحقيقية لشخصه الكريم صلى الله عليه وسلم , ولم يحط بها علماً , لذلك إعتد على الصورة الذهنية الراسخة لديه ونفذها .

ب - أو أن المصور كان على علم بهذه الأوصاف الشريفة ومع ذلك أراد أن يثبت شخصيته وشخصية مجتمعه وعاداته وتقاليده من خلال تلك الملامح التي أوردها عبر عمله الفني , وأكسبها معان كثيرة منها الرمزية .

خامساً :-

من أهم الملامح الفنية التي أظهرها البحث , وغفل عن ذكرها كثير من نقاد الفن والتصوير بالتحليل والتأصيل , تلك الرسوم التي تمثل الملائكة والتي غلب على ملامحها الملامح النسائية , ومما لاشك فيه أن هذا الملمح الفني استعاره المصور والفنان من حضارات سابقة

على بعثة النبي محمد صلى الله عليه وسلم , والتى عبر عنها القرآن الكريم تعبيراً رائعاً ومعجزاً
في آن واحد بقوله تعالى : " أم اتخذ مما يخلق بنات وأصفاكم بالبنين * وإذا بشر أحدهم
بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم * أو من ينشأ في الحلية وهو في الخصام غير مبين *
وجعلوا الملائكة الذين هم عباد الرحمن إناثاً أشهدوا خلقهم ستكتب شهادتهم ويسألون"
(قرآن كريم : سورة الزخرف : آيات 16:19)

ويعد هذا التناول الفني تناولاً غير مقبول من مصور وفنان مسلم , خالف به نصاً صريحاً
للقرآن الكريم , اللهم إلا إذا كان هذا المصور جاهلاً وعلى غير علم بنصوص القرآن الكريم.
سادساً :-

أظهر البحث مخالفة فنية أخرى , خالف بها المصور والفنان واقع السيرة النبوية الشريفة
, حيث أكدت السيرة المطهرة على أن وسيلة الانتقال التي استخدمها شخصه الكريم صلى الله
عليه وسلم أثناء رحلة الإسراء والمعراج , دابة البراق , والتى جاء وصفها تفصيلاً من خلال
الأحاديث المتواترة , ولم يرد مطلقاً أن النبي محمد صلى الله عليه وسلم قد إرتقى فوق ظهر
الروح القدس جبريل عليه السلام أثناء الرحلة , ورغم ذلك تجاهل المصور الحقيقة التاريخية
ولجأ لتنفيذ فكرته الفنية ليؤكد شخصيته الفنية , فهو يرى ما يراه ليراه , أى أنه يرى فكرته
في وجدانه وعقله , ليراهما حية تسعى على المسطح الفني الذى بين يديه (لوحة : 8) .

الخواشى

(1) فن الكاريكاتير Les Caricatures or Dessein anime , فن ينطوى على
صورة من المبالغات , فيما يتعلق بالدلالات والعيوب الاجتماعية بطريقة تحمل الكثير من المبالغات
والسخرية من أجل أن تتحول إلى رؤى فكرية وسياسية تساعد على تشكيل الرأى العام , وتدفعه
إلى إصلاح ما عوّج من سلوك الفرد والجماعة , وهو كذلك فن التنكيت والتبكيت والفكاهة في
التعبير ,.....للمزيد انظر:-

- كامل (عادل) , الكاريكاتير في مصر , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 2009, ص ص 9 ، 10 ، 12.

ومن ثم فإن التعريف العلمى السابق لفن الكاريكاتير, لا يسمح لنا كمسلمين أن نقبله أصلاً أو أن نربط بين أى رسوم كاريكاتيرية وبين الإسلام والمسلمين , فما بالنّا بشخصية المعصوم صلى الله عليه وسلم .

(2) هو أغنى من أن يعرف صلى الله عليه وسلم , فهو علم الهدى الذى ملأت سيرته العطرة طبقات الأرضين والسموات , هو أبو القاسم , محمد وأحمد , بن عبد الله , بن هاشم , بن عبد مناف , بن قصي , بن كلاب , بن مره , بن كعب , بن لؤى , بن غالب , بن فهر , بن مالك , بن النضر , بن كنانة , بن خزيمة , بن مدركه , بن مضر , بن نزار , بن معد , بن عدنان , الذى ينتهى نسبه إلى قيدار , بن الذبيح إسماعيل , بن إبراهيم الخليل , وأمه هى السيدة آمنة سيدة بنى زهره , بنت وهب , بن عبد مناف , بن زهره , بن كلاب , بن مره , بن لؤى , بن غالب , بن فهر , انظر :-

- خفاجى (محمد عبد المنعم) , سيرة خاتم المرسلين , بيروت , ط 1 , 1991م , ص 50 .

- الكنانى (عز الدين بن جمعه) , المختصر الكبير فى سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم , تحقيق الغانى (سامى مكى) , دار النشر والتوزيع , بيروت , ط 1 , 1993م , ص ص 15 , 16 .

- المقدسى (جمال الدين يوسف بن حسن بن عبد الهادى) , الشجرة النبوية فى نسب خير البرية , صلى الله عليه وسلم , تعليق أحمد (أحمد صلاح الدين) , دار حراء , القاهرة , ط 1 , 1997م , ص ص 15 , 16 .

- المليجى (عاطف قاسم) , أسماء النبي صلى الله عليه وسلم فى القرآن والسنة , عالم الفكر , ط 1 , 1999م , ص ص 9 , 11 .

(3) يوسف (محمود) , بحوث الصورة الذهنية للمسلمين فى الإعلام الغربى , المجلة المصرية لبحوث الإعلام , عدد 12 , يوليو وسبتمبر , 2001 , ص ص 224 , 225 .

Jack , G , Shaheen, Arab and Muslim stereotyping , (4)
American Popular Culture , George Town Univ., 1997 ,
pp.23,24

(5) هو أستاذ يهودى فى قسم اللغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية بجامعة تل أبيب Tel Aviv بفلسطين المحتلة وهو مهتم بعلوم القرآن وترجمته وكذلك السيرة والأحاديث النبوية الشريفة .

(6) الفنان فى اللغة هو الحمار الوحشى الذى له العديد من فنون الكر والفر والطرود , والكلمة مشتقة من الفن , وهو الضرب من الشئ أو النوع , والأصوب أن يطلق على صاحب الفن المبدع والآتى بعجائب الأمور , لفظة مفن .

- المنجد فى اللغة والأعلام , دار المشرق , بيروت , لبنان , ط 27 , 1984م , ص 596 .

(7) أبو العباس (محمد على) , الرحمة المهداة , محمد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) , مكتبة الزهراء , 1992م , ص 48 .

(8) البيهقى (الإمام الحافظ أبى بكر أحمد بن الحسين بن على) , دلائل النبوة , 7 أجزاء , تحقيق قلعجى (عبد المعطى) , دار الكتب العلمية , بيروت , 1405 هـ , ج 1 , ص 4 .

- البغوى (الحسين بن مسعود) , الأنوار فى شمائل النبى المختار , تحقيق يعقوبى (إبراهيم) , دار الضياء , بيروت , 1409 هـ , ص 81 .

(9) المباركفورى (صفى الرحمن) , الرحيق المختوم , ط 17 , دار الوفاء , 1426 هـ , ص 412

(10) مصطفى (عطية) , ثابت (محمد خالد) , صورة الحبيب صلى الله عليه وسلم , ط 2 , دار المقطم للنشر والتوزيع , 1426 هـ , ص ص 37 , 38 , 42 , 48 , 49 , 52 , 54 , 57 .

(11) هناك العديد والعديد من المصادر والمراجع العربية التي تناولت الأوصاف الشريفة للنبي محمد صلى الله عليه وسلم وأهمها :-

- الكاندهلوى (محمد يوسف) , حياة الصحابة , دار الفجر للتراث , القاهرة , 1999م .
- السبتي (أبو الخطاب عمر بن الحسن بن دحية الكلبي) , الآيات البينات فيما في أعضاء رسول الله صلى الله عليه وسلم من المعجزات , تحقيق الجزائرى (جمال عزون) , مكتبة العمرية , د.ت .
- الشوكاني (محمد بن على) , نيل الأوطار (شرح منتقى الأخبار من حديث سيد الأخيار) , دار الفكر , د.ت .
- العامرى (عماد الدين يحيى بن أبى بكر) , بهجة المحافل وبغية الأمثال فى تلخيص المعجزات والسير والشمايل , دار صادر , بيروت , د.ت .
- الغريانى (أبو بكر جعفر بن محمد) , دلائل النبوة , تحقيق صبرى (حسن) , دار حراء , مكة , د.ت .
- النبهانى (المجموعة النبهاية فى المدائح النبوية) , بيروت , 1916م .
- محمود (عبد الحليم) , دلائل النبوة ومعجزات الرسول صلى الله عليه وسلم , القاهرة , 1974م .
- الماوردى (أبو الحسن على بن محمد) , أعلام النبوة , دار الكتب العلمية , بيروت , ط 2 , 1981م .
- الطبرى (على بن زين) , الدين والدولة فى إثبات نبوة محمد صلى الله عليه وسلم , تحقيق نويهض (عادل) , دار الآفاق الجديدة , بيروت , ط 2 , 1982م .
- الظاهرى (بن حزم الأندلسى) , جوامع السير , دار الكتب العلمية , بيروت , 1983م .

- السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر) , الخصائص الكبرى (كفاية الطالب اللبيب في خصائص الحبيب) , دار الكتب العلمية , بيروت , 1985م .

- اليحصبي (القاضي أبو الفضل عياض بن موسى) , الشفا بتعريف حقوق المصطفى صلى الله عليه وسلم , دار الفكر العربي , بيروت , 1988م .

-الإصفهاني (أبو نعيم) , دلائل النبوة , تحقيق قلعي (محمد رواس) , دار النفائس , ط 3 , 1991م .

- السهيلي (عبد الرحمن بن هشام الخثعمي) , الروض الآنف في تفسير السيرة النبوية , تحقيق منصور (مجدى) , دار الكتب العلمية , بيروت , ط 1 , 1997م .

(12) عفيفي (طه عبد الله) , صفات الرسول صلى الله عليه وسلم الخلقية والخلقية , الدار المصرية اللبنانية , ط 1 , 1995م , ص 55 .

(13) - المباركفوري , الرحيق المختوم , ص ص 412 , 413 .

- مصطفى , صورة الحبيب , ص ص 28 , 29 , 31 , 55 , 58 .

(14) المباركفوري , الرحيق المختوم , ص ص 412 , 413 .

(15) الترمذى (أبي عيسى محمد بن عيسى) , الشمائل المحمدية والخصائل المصطفوية , صححه الخالدي (محمد بن عبد العزيز) , دار الكتب العلمية , بيروت , ط 1 , 1996م , ص 8.

(16) - المباركفوري , الرحيق المختوم , ص 415 .

- النبھانی , شمائل الرسول , ص 124 .

(17) القاضي عياض , الشفا , ج 1 , ص 145 .

(18) - الجزائرى (أبو بكر جابر) , هذا الحبيب محمد صلى الله عليه وسلم يا محب , المكتبة التوفيقية , 1408هـ , ص 416 .

- البغوى (الحسين بن مسعود) , الأنوار فى شمائل النبى المختار , حققه وخرج أحاديثه

وعلق عليها العلامة اليعقوبى (إبراهيم) , دار الضياء , بيروت , 1989م , ص 157 .

- القسطلانى (أحمد بن محمد بن أبى بكر) , الزهور الندية فى خصائص وأخلاق سيد البرية صلى الله عليه وسلم , تحقيق طاحون (أحمد محمد) , مكتبة التراث الإسلامى ,

ط1، 1415 هـ ، ص 17 .

(19) - البيهقى , دلائل النبوة , ج 1 , ص 234 .

- أبو العباس , الرحمة المهداه , ص 48 .

- المباركفورى , الرحيق المختوم , ص ص 412 , 413 .

- مصطفى , ثابت , صورة الحبيب , ص ص 25 , 27 , 29 , 30 , 48 , 55 , 53 , 80,81 .

(20) المدنى (صالح) , السيرة النبوية الحمديدية (الأقمار النورانية) , مطبعة السعادة , مصر , 1969م , ص 10 .

- بن كثير (الحافظ الدمشقى) , البداية والنهاية , تحقيق أبو ملحم (أحمد) , دار الكتب

العلمية , بيروت , د.ت , ج 6 , ص ص 7 , 9 .

- النبهانى (يوسف بن إسماعيل) , وسائل الوصول إلى شمائل الرسول صلى الله عليه وسلم , دار المنهاج , ط 1 , 2003م , ص 118 .

- بن قيم الجوزية (محمد بن أبي بكر الزرعى الدمشقى) , زاد المعاد فى هدى خير العباد , تحقيق الأرناؤوط (شعيب وعبد القادر) , مؤسسة الرسالة , ط 1 , 1987م , ج 1 , ص 135 .
- النووى (أبو زكريا يحيى بن شرف النووى الدمشقى) , رياض الصالحين , دار الرياض للتراث , 1987 , ص 240 .
- الأصفهاني (أبي محمد بن عبد الله بن محمد بن جعفر بن حيان) , أخلاق النبى وآدابه , تحقيق الجميلى (السيد) , دار الكتاب العربى , بيروت , 1985م , ص 102 .
- بن قيم الجوزية (شمس الدين محمد بن أبي بكر) , زاد المعاد فى هدى خير العباد , المكتبة القيمة , ط 1 , 1989م , ج 1 , ص 56 .
- دار الرحمة , النبى صلى الله عليه وسلم كأنك تراه (أخلاقه وصفاته و آدابه و عبادته) , دارالرحمة للنشر والتوزيع , الاسكندرية , ط 1 , 2005م , ص 7 .
- (21) - القاضى عياض , الشفا , ج 1 , ص 144 .
- المدنى , السيرة النبوية , ص 10 .
- محمود (مصطفى) , محمد صلى الله عليه وسلم , محاولة لفهم السيرة النبوية , دار المعارف , 1996م , ص 75 .
- بن كثير (أبو الفداء اسماعيل) , شمائل الرسول , دار بن خلدون , 1997م , ص 53 .

- مصطفى ، صورة الحبيب ، ص ص 7 ، 25 ، 31 ، 32 ، 36 ، 40 ، 45 ، 47 ، 49 ، 52 ، 55 ، 65 .

- المباركفوري ، الرحيق المختوم ، ص ص 421 ، 413 ، 414 . .

- عامر (سامي) ، محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم في الكتب المقدسة (عند النصارى والهندوس والصابئة والبوذيين والمجوس) ، مركز التنوير الإسلامى ، ط 1 ، 2006م ، ص 50 .

- النبهاني ، شمائل الرسول ، ص 61 .

- القسطلاني ، أخلاق خير البرية ، ص 19 .

(22)- هيكمل (محمد حسين) ، حياة محمد ، دار المعارف ، ط 11 ، 1935م ، ص 139 .

- القرنى (عائض بن عبد الله) ، محمد صلى الله عليه وسلم ، كأنك تراه ، دار بن حزم ، ط 1 ، 2002م ، ص 966 .

- المباركفوري ، الرحيق المختوم ، ص 414 .

- مصطفى ، صورة الحبيب ، ص ص 27 ، 33 ، 34 ، 56 .

(23)- المباركفوري ، الرحيق المختوم ، ص ص 412 ، 414 .

- مصطفى ، صورة الحبيب ، ص 34 ، 35 ، 41 ، 56 .

(24)- المباركفوري ، الرحيق المختوم ، ص 412 .

- مصطفى ، صورة الحبيب ، ص ص 35 ، 41 ، 49 .

- بن هشام (أبو محمد عبد الملك المعافى) ، مختصر سيرة بن هشام ، علق عليها ،

أعضاء لجنة السيرة النبوية بالمجلس الأعلى للشؤون الإسلامية, 2005م , ج 1 ,
ص 248 .

(25) - المباركفوري , الرحيق المختوم , ص 414 .

- الترمذی , أوصاف النبی صلی الله عليه وسلم (شرح واختصار شمائل الترمذی) ,

تحقيق عباس (سميح) , دار الجليل , بيروت , د. ت , ص 26 .

(26) - الكاندهلوى , حياة الصحابة , ص ص 34 , 35 .

- عطية , صورة الحبيب , ص ص 35 , 56 , 72 .

- النبهاني , شمائل الرسول , ص 67 .

(27) - ضيف , محمد خاتم المرسلين , ص 70 .

- عطية , صورة الحبيب , ص 79 .

(28) عطية , صورة الحبيب , ص 28 .

(29) - البغوى , الأنوار , ص 158 .

- عطية , صورة الحبيب , ص ص 25 , 27 , 28 , 57 .

- المباركفوري , الرحيق المختوم , ص ص 413 , 414 .

- الكاندهلوى , حياة الصحابة , ص ص 34 , 35 .

- القسطلاني , أخلاق خير البرية , ص 26 .

(30) - البغوى , الأنوار , ص 162 .

- الكاندهلوى , حياة الصحابة , ص ص 34 , 35 .

- عطية , صورة الحبيب , ص ص 35 , 36 , 57 , 73 .

- المبار كفورى , الرحيق المختوم , ص 414 .

(31) عطية , صورة الحبيب , ص 36 .

(32) الجزائرى , هذا الحبيب , ص 416 .

(33) الحلوانى (محمد منتصرأحمد) , سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم كأنتك تراه , الوصف

الكامل الصحيح لصفاته الجسدية , دار نوبار للطباعة , 2001م , ص 19 .

(34) عطية , صورة المصطفى , ص ص 30 , 73 .

(35) الجزائرى , هذا الحبيب , ص 416 .

(36) عطية , صورة المصطفى , ص ص 25 , 27 , 49 , 50 , 53 , 58 , 59 , 77 .

(37)- هيكل , حياة محمد , ص 139 .

- المبار كفورى , الرحيق المختوم , ص 415 .

- عطية , صورة المصطفى , ص ص 37 , 58 , 59 .

(38) - المبار كفورى , الرحيق المختوم , ص ص 412 , 415 .

- عطية , صورة المصطفى , ص ص 40 , 58 , 75 .

(39) القميص رداء تحتان يلبس على الجسد مباشرة , وكان يصل إلى منتصف الساق أو يكاد يصل إلى القدمين , وهو عبارة عن رداء متسع مفتوح حول فتحة الرقبة , وله شق طولى , واكمام

متوسطة الإتساع يزداد عرضها عند نهاية الطرف السفلى , ويستخدم للخروج ويلبس فوقه العديد من الأردنية .

- المصرى (آمال) , أزياء المرأة في العصر العثماني , دار الآفاق العربية , ط 1 , 1999م ,
ص ص 55 , 81 .

(40) الجبة رداء فوقاني , مخصص للرجال , مشقوق من الأمام , لا يسمح إتساعها بإلتقاء حافتيها الأماميتين على الصدر , ولا تقفل وليس بها عروات أو أزرار , وقد تراوح طولها ما بين منتصف الساق إلى القدمين .

- المصرى (آمال) , أزياء المرأة في العصر العثماني , دار الآفاق العربية , ط 1 , 1999م ,
ص ص 65 .

(41) الفرجية , أو الفراجية كلمة دخلت التركية , وهى عبارة عن ثوب فضفاض يصنع من الجوخ وله أكمام واسعة وطويلة تتجاوز أطراف الأصابع .

- دوزى (رنيهارت) , المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب , ترجمة فارس (اكرام) ,
بغداد , 1971م , ص 265 .

- سامى (شمس الدين) , قاموس تركى (عثماني - عثماني) , دار سعادت إقدام مطبعه
سى

باب على , جاده سند دائره مخصوصه , 1318 هـ , ص 985 .

(42) النووى , رياض الصالحين , ص ص 239 , 240 .

(43) عيسوى (عصام أحمد) , معجم ألفاظ الحضارة (دراسة فى أركيولوجيا اللغة العربية من

خلال الوثائق المصرية) , 3 أجزاء , مطبعة دار الكتب والوثائق , 2004م , ج 1 , ص 59 .

(44) محرز (جمال محمد) , التصوير الإسلامى ومدارسه , دار القلم , 1962م , ص 46 .

(45) - الباشا (حسن) , التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى , القاهرة , 1959م , ص 218 .

- فرغلى (أبو الحمد) , التصوير الإسلامى (نشأته وموقف الاسلام منه , وأصوله , ومدارسه) , الدار المصرية اللبنانية , ط 1 , 1991م .

(46) - حسن (زكى محمد حسن) , التصوير فى الاسلام عند الفرس , مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر , ط 1 , 1936م , ص 34 .

- محرز , التصوير الإسلامى , ص 49 .

- خليفة (ربيع حامد) , فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره على التصوير الإسلامى , ط 1 , 1996م , ص 115 .

* تأثر المصور المسلم بتمثيل البراق على هيئة شكل القنطور Centaur , وهو من الأشكال الخرافية التى إستوحاها من الأدب والفن الإغريقى , وهو على هيئة حصان له رأس وجذع إنسان , للمزيد عن القنطور والتأصيل الأدبى والفنى له , انظر :-

- الفرماوى (عصام عادل مرسى) , أثر الأساطير الإغريقية على زخارف الكائنات الحية والخرافية المنفذة على بعض فنون المسلمين التطبيقية - دراسة جديدة - , مجلة كلية الآداب - جامعة حلوان - العدد 19- يناير 2006م , ص ص 870 : 872 .

(47) - حسن (زكى محمد) , التصوير , ص 40 .

- فرغلى (أبو الحمد) , مدارس التصوير , ص 217 .

- البهنسى (صلاح) , فن التصوير فى العصر الإسلامى , (التصوير المغولى

والتيمورى) , 3 أجزاء , 2007م , ج 2 , ص 44 .

(48) فرغلى (أبو الحمد) , مدارس التصوير , ص 219 .

(49) محرز , التصوير الإسلامى , ص 50 .

(50) فرغلى (أبو الحمد) , مدارس التصوير , ص 241 .

(51) فرغلى (أبو الحمد) , مدارس التصوير , ص 302 .

(52) محمد (سمية حسن) , المدرسة القاجارية فى التصوير , دراسة أثرية فنية (1193-

1343هـ / 1779-1925م) , رسالة ماجستير , كلية الآثار , جامعة القاهرة ,

1977م , ص 58 .

Robnison (B.W.) , Drawings of the masters Persian (53)
drawings from the 14th, Century , through the 19th. Century
, London , 1976 , p. 31 .

(54) عبد النور (حسن محمد نور) , تحف زجاجية وبللورية من عصر الأسرة القاجارية ,

دراسة أثرية فنية لنماذج من القرن 13هـ / 19م , حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ,
الرسالة 176 - حولية 22, 2001: 2002م .

(55) محرز , التصوير الاسلامى , ص 67 .

(56) - فرغلى , مدارس التصوير, ص ص 363 , 766 .

-البهنسى , فن التصوير , ج3 , ص 69 .

(58) خليفة (ربيع حامد) , الصور الشخصية في مدرسة التصوير العثماني , زهراء الشرق ,

ط 1 , 2003م , ص 14 .

(59) - محرز , التصوير الاسلامي , ص 120 .

- خليفة , فن الصور , ص 14 .

(60) عبد النور , تحف زجاجية , ص 149 .

(61) يعد أقدم مثال وصل عن تصوير شخص النبي محمد صلى الله عليه وسلم كما يشير إلى ذلك ثروت عكاشة في كتابه (معراج نامہ) , أن هناك رواية جاء فيها : أن تاجراً عربياً كان في طريقه للصين خلال القرن 3 هـ / 9م , وقد حدث جدالاً طويلاً بين الإمبراطور الصيني والتاجر العربي , الذي سأله عما إذا كان يود رؤية صورة النبي محمد صلى الله عليه وسلم , وما لبث الإمبراطور أن أحضر ضابطاً بالبلاط الملكي صندوقاً يحتوى على صور الأنبياء صلى الله عليهم وسلم , وكان منهم صورة تمثله صلى الله عليه وسلم وهو على حمل ومن حوله أصحابه رضى الله عنهم .

- عكاشة , معراج نامہ , ص 28 .

(62) علم الأنثروبولوجي Anthro-pology , هو علم الأجناس البشرية , والكلمة الإنجليزية مشتقة من أصل يوناني من كلمتين :- الأولى nthropos وتعني الإنسان , والثانية locos وتعني علم , والمصطلح يعني علم الإنسان , حيث يتصف المجتمع الإنساني بتعدد أجناسه البشرية , ويهتم علماء الأنثروبولوجي Anthro-pology حالياً بالخصائص البيولوجية Biology للأفراد الذين يكونون الجماعات المحلية.

للمزيد عن هذا العلم انظر....

- Pigliucci , (Massimo) and Koplan Jonthan) , On the concept of the Bio. Race and its applicability to humans , 2003 , p.4 .

- محجوب (محمد عبده) , مقدمة فى الأنثروبولوجيا , المجالات النظرية والتطبيقية , دار المعرفة الجامعية , الاسكندرية , د.ت .

(63) - الجوهري (يسرى) , الانسان وسلالاته , منشأة المعارف , الإسكندرية , ط 2 , 1967م

ص ص 107 , 147 , 158 , 167 , 172 , 174 , 175 , 190 , 198 , 201 ,

203 , 217 , 218 , 232 , 276 .

-إسماعيل (قبارى محمد) , الأنثروبولوجيا العامة , دار المعارف , 1971م , ص 164 .

- مونتاجيو (آشلى) , المليون سنة الأولى من عمر الإنسان , ترجمة لصفى (رمسيس) ,

مؤسسة سجل العرب , 1984م , ص ص 101 , 104 .

- الشماس (عيسى) , مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) , القاهرة , 2003م , ص 71 .

(64)- محرز (جمال) , التصوير الإسلامى ومدارسه , المؤسسة المصرية العامة , دار القلم ,

1926م , ص 48 .

- فرغلى (أبو الحمد) , التصوير الإسلامى , نشأته وموقف الإسلام منه , وأصوله ,

ومدارسه ,الدار المصرية اللبنانية , ط2 , 2000م , ص171 .

- البهنسى (صلاح) , فن التصوير فى العصر الإسلامى , 3 أجزاء , التصوير
المغولى

والتيمورى فى إيران , القاهرة , 2007م , ص 11 .

(65) - الجوهري , الإنسان , ص 363 .

- غلاب , الجنس البشرى , ص 216 .

- عيسى (مرفت محمود) , المرأة فى التصوير المغولى الهندى والمحلى المعاصر
دراسة لملاحها وأزيائها وزينتها , ندوة الآثار الاسلام فى شرق العالم الاسلامى , (30 نوفمبر :
1 ديسمبر) , 1998م , من ص 538 : الى ص 546 .

(66) - الجوهري , الإنسان , ص ص 96 , 107 , 147 , 171 , 214 , 217 , 276 ,
281

, 268 .

- غلاب (محمد السيد) , تطور الجنس البشرى , مكتبة الأنجلو المصرية , ط 5 ,
1974م , ص 217 .

- شويقة (فاروق عبد الجواد) , مقدمة فى الأنثروبولوجيا الطبيعية والسلالات
البشرية ,

دار النهضة العربية , القاهرة , 1928م , ص 202 .

- مونتاجيو , عمر الإنسان , ص ص 101 , 102 , 105 .

(67) عكاشة , معراج نامه , ص 29 .

(68) - البهنسى , فن التصوير , ج 3 , ص 18 .

- خليفة (ربيع حامد) , مدارس التصوير الاسلامى فى إيران , وتركيا , والهند , من القرن

9هـ / 15 م , حتى القرن 13هـ / 19م , جريس للطباعة , 2007م , ص 59 .

(69) البهنسى , فن التصوير , ج 2 , ص 75 , ج 3 , ص 48 .

(70) حسن (منى سيد على) , فنانون فى مراسم أباطرة المغول فى الهند , مكتبة زهراء الشرق , ط 1 , 2005م , ص 26 .

(71) - محرز , التصوير الإسلامى , ص 76 .

- البهنسى , فن التصوير , ج 3 , ص 79 .

- فرغلى , مدارس التصوير , ص 342 ,

(72) أطلق على هذا العنصر الزخرفى عدة مصطلحات فنية , منها تشى تشى chi-chi , كما أطلق على هذه السحب زخرفة ليائو Leao , أو الهاتاي Hatai , أو الخطاى Khatai .

للمزيد إنظر: بحث قيد النشر للأخ والصدى العزيز سامح البنا المدرس بقسم الآثار , كلية الآداب , جامعة أسيوط , تحت عنوان (زخرفة ليائو - الخطاى أو الهاتاي - فى الفن الصفوى)

(73) فرغلى , مدارس التصوير , ص 227 .

(74) البهنسى , فن التصوير , ج 2 , ص 57 , ص 58 .

(75) - محرز , التصوير الإسلامى , ص 52 , ص 53 .

- الباشا (حسن) , التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى , القاهرة , 1959م , ص 42 .

(76) للمزيد عن بهزاد , انظر :-

- إيتنجهاوزن (ريتشارد) , دائرة المعارف الإسلامية , المجلد الثامن , من صفحة 216

: الى صفحة 279 , مطابع الشعب , القاهرة , د. ت .

- خليل (أحمد) , بهزاد يمثل أهم مراحل التطور في مدارس التصوير الإسلامى ,

جامعة المنوفية , كلية الآداب , العدد 32 , يناير 1998م.

(77) محرز , التصوير الإسلامى , ص 75 .

(78) حسن (زكى محمد) , الصين وفنون الإسلام , دار الرائد العربى , 1981م , ص 44 .

(79) حسن , الصين , ص 44 .

(80) البهنسى , فن التصوير , ج 3 , ص 14 ,

(81) للمزيد عن المصور سلطان محمد انظر :-

-البهنسى , فن التصوير , ج 3 , ص ص 22 , 25 .

- فرغلى , مدارس التصوير , ص ص 312 , 313 .

- خليفة , مدارس التصوير , ص ص 80 , 84 .

- إبراهيم (محمود) , موسوعة الفنانين المسلمين (المصورون المسلمون) , دار الثقافة

العربية , ط 2 , 1989م , ج 1 , ص ص 64 : 66 .

(82) Martin , The miniature painting and painters of Persia ,

India , and Turkey from the 8th, to the 18th, Century , London ,

1912 , Vol. 1, p.62 .

(83) - خليفة , مدارس التصوير , ص ص 80 : 84 .

- البهنسى , فن التصوير , ج 3 , ص 12 .

(84) - إبراهيم , موسوعة الفنانين , ج 1 , ص 34 .

- البهنسى , فن التصوير , ج 2 , ص ص 59 , 60 .

(85) محمد (سمية حسن) , المدرسة القاجارية فى التصوير , دراسة أثرية فنية (1193 -

1343 هـ / 1779 - 1925م) , رسالة ماجستير , كلية الآثار , جامعة القاهرة ,

1977م

, ص 59 .

(86) - فرغلى , مدارس التصوير , ص 307 .

- البهنسى , فن التصوير , ج 3 , ص 101 .

(87) الباشا , التصوير الإسلامى , ص 256 .

(88) البهنسى , فن التصوير , ج 2 , ص ص 46 : 50 .

(90) كلمة بابوش أو بابوج , فارسية من مقطعين , الأول : با وتعنى قدم , والثانية : بوش

وتعنى كسوة , والمقطعان يشيران إلى معنى واحد وهو النعل , والكلمة إنتقلت إلى التركية

والكردية بنفس الشكل والمعنى , وفى الغالب يصنع البابوش من السختيان أو القطيفة ,

ويكون طرفه مدبب ومقوس لأعلى وكان غالباً بدون كعب , للمزيد انظر :-

- أدى شير (السيد) , كتاب الألفاظ الفارسية المعربة , دار العرب للبستانى , ط 2 , 1988م ,

ص 13 .

- العنيسى (طوبيا) , تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية مع ذكر أصلها بحروفه , دار العرب للبستانى , 1989م, ص 6 .

- المصرى (آمال) , أزياء المرأة فى العصر العثمانى , دار الآفاق العربية , ط 1 , 1999م ,
ص ص 144 , 145 .

(91) يعود الأصل الفنى والدينى للهالة إلى الفن الدينى البوذى ومنه إنتقل إلى الفن البيزنطى و
الفن القبطى وفنون المسلمين , للإستزادة عن أصل الهالة وتأثيرها الفنى والدينى ,
انظر :-

- خليفة (ربيع حامد) , فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره على التصوير
الإسلامى , ط 1 , 1996م , (لوحات : 4 , 5 , 20 , 21) .
وللإستزادة عن الأهمية الفنية للهالة انظر :-

- السيد (ريهام سعيد) , الهالة فى التصوير الإسلامى , دراسة أثرية فنية مقارنة , ماجستير ,
كلية الآثار , جامعة القاهرة , 2009م .

- وصفى (محمود) , قصص القرآن فى التصوير الإسلامى , رسالة دكتوراه , كلية الآداب ,
كلية الآداب , قسم الآثار , جامعة القاهرة , 1977م ,

- البهنسى , فن التصوير , ج 2 , ص 12 .

(92) بولا (إيليا) , كيف تقرأ أيقونة , بدون تاريخ الطباعة ودار طبع , ص ص 43 , 44 .

(93) ملطى (تادرس يعقوب) , الكنيسة بيت الله , مكتبة نبع الفكر , الإسكندرية , ط 4 ,

1995م , ص 226 .

(94) Jameson , Sacred legendary art , London , 1891 , Vol. 1 ,
p. 133 .

(95) Canby (Shila) , Persian painting , British Museum Press ,
1993 , PP.18,19.

(96) بشای (سامى رزق) وآخرون , تاريخ الزخرفة , مطبعة الشروق , القاهرة , 2006م ,
ص ص 250 : 252 .

(97) - بركات (حكمت محمد) , جماليات الفنون التطبيقية , (التذوق وتاريخ الفن) , عالم
الكتب , 1999م , ص 46 .

- بشای , تاريخ الزخرفة , ص 347 .

- البهنسى (صلاح) , تاريخ الفن الساسانى والبيزنطى والقبطى , القاهرة , 2009م ,
ص 76 .

(98) - البسيونى (محمود) , الفن فى تربية الوجدان , دار المعارف , القاهرة , 1981م ,
ص ص 19 : 22 .

- عيد (كمال) , فلسفة الأدب والفن , الدار العربية للكتاب , 1978م , ص ص 91 ,
92.

- إبراهيم (زكريا) , مشكلات فلسفية , مكتبة مصر , دار مصر للطباعة , د.ت ,

ص ص 116 .

(99) سوييف (مصطفى) , العبقريّة في الفن , دار القلم , 1960م , ص ص 39 : 45 .

(100) ريد (هيرت) , تربية الذوق الفني , ترجمة ميخائيل (يوسف) , د.ت ,

ص ص 67 , 68 .

(101) إبراهيم (زكريا) , فلسفة الفن في الفكر المعاصر , دار مصر للطباعة , 1966م ,

ص 15 .

(102) غريب (روز) , النقد الجمالي وأثره في النقد , بيروت , دار الفكر اللبناني , ط 2 ,

1998م , ص ص 38 , 39 .

(103) عبد الحميد (شاكر) , العملية الإبداعية في فن التصوير , دار قباء للطباعة والنشر

والتوزيع , القاهرة , 1997م , ص 19 .

(104) للمزيد انظر , رسالة المهالة في التصوير الاسلامي .

(105) ديرمييه (ميشال) , الفن والحس , ترجمة البعيني (وجيه) , دار الحداثة للطباعة والنشر

والتوزيع , 1988م , ص ص 179 , 200 .

(106) عيد (كمال) , فلسفة الأدب , ص ص 78 , 79 .

(107) مطر (أميره حلمي) , مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن , دار المعارف , 1990م ,

ص ص 76 , 77 .

(108) الزيني (زكريا) , مشكلات فلسفية , دار مصر للطباعة , د.ت , ص 228 .

(109) البسيوني (محمود) , تربية الذوق الجمالى , دار المعارف , 1986م , ص ص

. 41 : 39

(110) محمد (على عبد المعطى) , الإبداع الفنى وتذوق الفنون الجميلة , دار المعرفة ,

1985م , ص ص 56 , 57 .

(111) ريد (هربرت) , الذوق الفنى , ص 49 .

(112) عطية (محسن محمد) , التحليل الجمالى للفن , عالم الكتاب , القاهرة , 2009م ,

ص 11 .

(113) إبراهيم (زكريا) , فلسفة الفن , ص 259 .

(114) مونرو (توماس) , الفن الدينى , جزءان , ترجمة أبو دره (محمد) وآخرون , الهيئة

المصرية العامة للكتاب , 1972م , ج2, ص 223 .

(115) عطية (محسن محمد) , غاية الفن , دراسة فلسفية ونقدية , دار المعارف , القاهرة , ط 2

1956م , ص ص 105 , 123 .

(116) ويطلق عليها البعض الذاتية , وتعنى أن كل فنان ينظر للفن من زاويته الخاصة وذاته

الإنسانية .

- البسيوني (محمود) , الفن والتربية , دار المعارف , ط 3 , 1984م , ص ص

. 111 : 94

- والذاتية يلجأ إليها المصور لإرضاء دوافعه الفنية للتعبير عما فى نفسه بأداء وتحقيق عمله

الفنى ولإظهار سماته وخصائصه الفنية من أجل الإفصاح عما يجول بخاطره .

- الديدى (عبد الفتاح) , فلسفة الجمال , ص 34 .

(117) عطية (محسن محمد) , القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية , دار الفكر العربى , ط 1 ,

2000م , ص ص 206 , 207 .

(118) - عيد (كمال) , فلسفة الأدب , ص ص 91 , 92 .

- ستولينتر (جبروم) , النقد الفنى دراسة جمالية وفلسفية , ترجمة زكريا (فؤاد) ,

الهيئة المصرية العامة للكتاب , ط 2 , 1981م , ص 94 .

(119) عباس (راوية عبد المنعم) , القيم الجمالية , دار المعرفة الجامعية , 1987م ,

ص 371 , 372 .

(لوحة 1) :-

● تصويرة تمثل النبى محمد صلى الله عليه وسلم وهو يلقي خطبة الوداع , مخطوط الآثار

الباقية , للبيرونى (707 هـ / 1307م) , عن :-

- الباشا (حسن) , التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى , ص 205 , شكل 33 .

- بدر (منى محمد) , الأشكال الآدمية المنحثة بين الموروث القديم والفنن المسيحي

والإسلامى , مؤتمر الفيوم الثانى , 2002م , لوحة 15 .

- تيمور (أحمد) , التصوير عند العرب , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 2006م ,

ص 439 , شكل 30 .

Mandel (G). , The life and times of Mohamed , portraits of greatness Toronto , 1968 , pl. 14 , p.24 .
(لوحة 2) :-

* تصويرة تمثل ميلاد النبي محمد صلى الله عليه وسلم , مخطوط جامع التواريخ ,

(707 هـ / 1307 م) , عن :-

Arnold (T.) , Painting in Islam , (A study of the place pictorial art in muslims culture) , Dover publications , New York , 1985 , pl. xxiii .

(لوحة 3) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يمتطي البراق , مخطوط جامع التواريخ ,

(707 هـ / 1307 م) , عن :-

- عكاشة (ثروت) , معراج نامه , اثر اسلامي مصور , حققه : عكاشة (ثروت) , دراسته ونص , ط 1 , 1987 م , لوحة 7 .

(لوحة 4) :-

● تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم مع صاحبه الصديق أبي بكر في طريقهما للهجرة , مخطوط جامع التواريخ (707 هـ / 1307 م) , عن :

- جرابار (أوليغ) , المنمنمات مدخل إلى فن التصوير الإيراني , ترجمة الملاح (عبد الله) , الهيئة العامة السورية للكتاب , وزارة الثقافة , دمشق , 2007 م ,

ص 95 , ش 13 .

(لوحة 5) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يتلقى الوحى فى غار حراء من جبريل عليه

السلام , مخطوط جامع التواريخ ، (714 هـ / 1314 م) , عن :-

Arnold (T.) , Painting in Islam , Oxford , 1938 -

, P.92

- حسن (زكى محمد) , أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية , بغداد , 1958م ,

ش 801 .

(لوحة 6) :-

• تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وأصحابه فى غزوة بدر , مخطوط جامع

التواريخ , (714 هـ / 1314 م) , عن :-

- البهنسى (صلاح أحمد) , فن التصوير فى العصر الاسلامى (التصوير

المغولى والتمورى) , ج 2 , لوحة 11 .

(لوحة 7) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يتناول كأس اللبن قبل رحلة المعراج , مخطوط

معراج نامہ , ضمن ألبوم بهرام ميرزا , بغداد 1325م , أو تبريز 1350م , عن :-

Ali (wegdan) The development of Prophet Mohamed

portrayal from ,

13th., Century (Ilkhanid miniatures) to 17th., Century (Ottoman art)

2001 , fig., 3,2 .

(لوحة 8) :-

* تصويرة تمثل جبريل عليه السلام يحمل النبي محمد صلى الله عليه وسلم أثناء رحلة الإسراء والمعراج , مخطوط معراج نامه , ضمن ألبوم بهرام ميرزا , بغداد 726 هـ / 1325 م , أو تبريز 751 هـ / 1350 م , عن :-

Ipsiroglu (Mazhar) , Masterpieces from the Topkapi Museum , painting and miniatures , with 50 colour plates .
(لوحة 9) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وسط مجموعة من السحب الصينية (ليائو) , مخطوط معراج نامه , عمل مير حيدر , هراة , (823 : 844 هـ / 1420 : 1440 م) , المكتبة الأهلية بباريس , عن : Sims(E.) , Marshak(B.) , and Grube(E.) , Peerles images , Persian painting and its sources , Yale Unvi. Press , London , 2002.
(لوحة 10) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يلتقى بالنبيين زكريا ويحيى عليهما السلام , أثناء رحلة الإسراء والمعراج , مخطوط معراج نامه , هراة , 840 هـ / 1436 م , المكتبة الأهلية بباريس , عن :-

Papadoupoulo (A.) , L` Islam et l` art Musulman , editions d` art Lucien

(لوحة 11) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يمتطي البراق , بصحبة جبريل عليه السلام ,

مخطوط معراج نامه , هراة , 840هـ / 1436م , المكتبة الأهلية بباريس , عن :-

Kevorkian (A.M.) , Les jardins du desir sept siecles de peinture
Persiane , Paris , 1983 p.32 .

(لوحة 12) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم مع جبريل عليه السلام وهما يستأذنان لدخول

السماء , مخطوط معراج نامه , هراة , 840هـ / 1463م , المكتبة الأهلية بباريس , عن :-

Blochet (E.), Musulman painting xii th. : xvii th Century ,
translated by , Binyon (C.), London , 1929 , pl. lxxxiii .

(لوحة 13) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يرى عذاب آكلى أموال اليتامى فى النار أثناء

رحلة المعراج , مخطوط معراج نامه , هراة , 840هـ / 1436م , المكتبة الأهلية بباريس ,

عن :-

Grube (E.), The school of Heart , from 1400 to 1450 , in the
book, in

Central Asia , Unesco , 1979, pl. lii .

Blair (S.), Bloom (J.), The art and arch. Of Islam (1250–1800),
Yale Unvi. Press , first edition , London , fig. 61r .
(لوحة 14) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يمتطي اليراق , أثناء رحلة المعراج , مخطوط معراج
نامه , هراة , 840 هـ / 1436م , دار الكتب القومية بباريس , عن :-

- عكاشة (ثروت) , موسوعة التصوير الإسلامى , مكتبة لبنان , بيروت , ط 1 , 2001م
لوحة 479 .

(لوحة 15) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم فوق اليراق أثناء رحلة الإسراء , مخطوط
خمس نظامى 900 هـ / 1494م , المتحف البريطانى , عن :-

Bahari (E.), Bihzad , master of Persian painting , I.B.,Tauris
puplishers , London , p. 132 .
(لوحة 16) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم مع أصحابه , عمل بهزاد , مخطوط خيرات
الأبرار لمير على شيرنوائى , هراة , 901 هـ / 1495م , عن :-

Bahari , Bihzad , p.158 .
(لوحة 17) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم أثناء رحلة الاسراء والمعراج , مخطوط خمس نظامى
هفت بيكر , (946 : 949 هـ / 1539 : 1543 م) , المتحف البريطانى , عن :-

حسن (زكى محمد) , التصوير فى الاسلام , مطبعة لجنة التأليف والنشر , ط 1 , 1936 م

، ش 45

- مصطفى (محمد) ، المناظر الدينية على التحف الاسلامية ، مجلة المجلة ، عدد 48 ، ديسمبر 1690 م ، ص 2 .

(لوحة 18) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم أثناء رحلة الإسراء والمعراج ، مخطوط يوسف وزليخا ، لجامي ، 957 : 968 هـ / 1550 : 1560 م ، عن :-

Raymond (A.) ، Cairo ، the city of history ، translated by :
Wood (W.)،

A.U.C. press ، first pup. 2001 ، p. 153 .

(لوحة 19) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يؤم أصحابه في صلاة الإستسقاء ، مخطوط روضة الصفا لميراخوند ، 1015 هـ / 1607 م ، متحف الفن الإسلامى ، عن :-

- عكاشة (ثروت) ، معراج نامه ، ص 40

(لوحة 20) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وهو راكب اليراق ، مخطوط معراج نامه ،

1240 هـ / 1824 م ، عن :-

- عكاشة (ثروت) ، معراج نامه ، لوحة 4 .

(لوحة 21) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وهو يمتطي البراق , مدرسة قاجارية , القرن 12هـ / 18م , عن :-

- عكاشة (ثروت) , معراج نامہ , لوحة 10 .

(لوحة 22) :-

* تصويرة شخصية تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم , مجموعة خاصة , إيران , ق 13هـ / 19م , عن :-

Grabar (O.) , The story of portraits of Prophet Mohamed ,2003,fig.3

(لوحة 23) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم في السماء الأولى , أثناء رحلة المعراج , مخطوط سيرة محمد , 1030هـ / 1620م , المكتبة الأهلية بباريس .

(لوحة 24) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم وهو راكب البراق , مخطوط بستان سعدى , عن :-

- عكاشة (ثروت) , معراج نامہ , ص 42 .

(لوحة 25) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم أثناء رحلة المعراج , مخطوط فالنامه ,

1019 : 1040 هـ / 1610 : 1630 م , مجموعة ناصر الدين الخليلي , عن :-

- الشوكي (أحمد السيد محمد) ، مدرسة الدكن في التصوير الاسلامي في الفترة

895 - 1098 هـ / 1490 - 1687 م ، دكتوراه ، قسم الآثار ، كلية الآداب ، جامعة عين
شمس ،

2009 م ، لوحة 164 .

(لوحة 26) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم أثناء رحلة المعراج ، تصويرة فردية

، 1019 هـ / 1680 م ، مكتبة شستريتي بلندن ، عن :-

- الشوكي ، مدرسة الدكن ، لوحة 199 .

(لوحة 27) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم بين أصحابه وهم يبائعونه ، مخطوط حملة حيدري (

1123 هـ / 1711 م) ، دار الكتب القومية بباريس ، عن :-

- عكاشة (ثروت) ، معراج نامة ، ص 43

(لوحة 28) :-

تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم بين الخلفاء الأربعة الراشدين ، مخطوط سبحة

الأخيار ، 10 هـ / 16 م ، المكتب الوطنية النمساوية ، عن :-

The development , fig.13 .

Ali (wegdan) ,

(لوحة 29) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يمتطى صهوة البراق أثناء رحلة الاسراء والمعراج ,
مخطوط تحفة الصلوات , 947 هـ / 1540 م , محفوظ بمتحف طوبقا بوسراى ,

عن :-

Ali (wegdan) , The
development , fig . 6.20

(لوحة 30) :-

* تصويرة تمثل ميلاد النبي محمد صلى الله عليه وسلم , مخطوط سيرة النبي

, 1003 هـ / 1594 م , متحف طوبقا بوسراى , عن :-

William (L.), Atil (E.), Ropert (R.), Orientail miniatures
Persian , Indian , Turkish , Souvenir Press , 1965 , pl. 4 .

(لوحة 31) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يصلى بالكعبة المشرفة , مخطوط سيرة النبي ,

1005 هـ / 1595 م , متحف طوبقا بوسراى , عن :-

- نور (حسن) , التصوير الاسلامى الدينى فى العصر الاسلامى , جامعة جنوب الوادى ,

كلية الاداب , 1999 , لوحة 80 .

(لوحة 32) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يتعبد في غار حراء , مخطوط سيرة النبي , 1005 هـ / 1595 م , متحف طوبقا بوسراى , عن :-

Mazhar (S.I.) , Masterpieces from the Topkapi Museum ,
painiting
and miniatures with 50 colour plates , pl. 48 .
(لوحة 33) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم في صحبة جبريل والملائكة , أثناء رحلة المعراج ,
مخطوط سيرة النبي , 1005 هـ / 1595 م , متحف طوبقا بوسراى , عن :-

Schmitz (B.) , Islamic manuscripts in the N.Y. puplic library ,
fig.229
(لوحة 34) :-

* تصويرة تمثل لقاء النبي محمد صلى الله عليه وسلم بالكليم موسى عليه السلام أثناء رحلة المعراج
, مخطوط سيرة النبي , القرن 10 هـ / 16 م , عن :-

Yanni (Petsopoulous), Decorative arts from the Ottoman
empire ,
Abbeville Press Pup. , N.Y. , with out date , pl. 209 .

Brasch (K.), Kroger(J.), Spuhler(F.), Zich nisse(J.), Belser
kunstbibliothek , die meisterwerke aus dem museum , fur
islamische

Kunst Berlin staatliche museen preubischer kulturbesitc ,
Germany ,

1980 , pl. 40 .
(لوحة 35) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يؤم على بن أبي طالب والسيدة خديجة أم
المؤمنين رضى الله عنها , مخطوط سيرة النبي , (1004هـ / 1594م) , محفوظ بمتحف
طوبقايو سراى بإستانبول , عن :-

William , Oriental , pl. 6 .
(لوحة 36) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم مع أصحابه , مخطوط سيرة النبي ,
(1004 هـ / 1594 م) , محفوظ بمتحف طوبقا بوسراى باستانبول , عن :-

Robinson (B.W.) , Islamic painting and the arts of book , pl., iv
25 .

(لوحة 37) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم مع عمه أبي طالب وصاحبيه أبو بكر وعمر رضى
الله عنهما , مخطوط سيرة النبي , (1004هـ / 1594م) , محفوظ بمتحف طوبقا بوسراى
باستانبول , عن :-

Schmitz , Islamic manuscripts , p. 232 .

(لوحة 38) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم يستقبل وفود العرب لإشهار إسلامهم بين يديه ,

مخطوط سيرة النبي , (1004هـ / 1594م) , محفوظ بمتحف طوبقا بوسراى باستانبول ,

عن :-

- عكاشة , موسوعة التصوير , لوحة 21 .

(لوحة 39)

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم مع مجموعة من أصحابه داخل المسجد النبوى ,
ضمن مرقعة فى مجموعة Macy Evertt , (982 : 1004 هـ / 1595 : 1574م) ,

محفوظة بمتحف الفن بلوس أنجلوس , عن :-

- السيد (ريهام سعيد) ، الهالة , لوحة 280 .

(لوحة 40) :-

* تصويرة تمثل النبي محمد صلى الله عليه وسلم مع جبريل عليه السلام , مخطوط سيرة النبي القرن
(10 , 11هـ / 16 , 17م) , محفوظ بمتحف طوبقابوسراى باستانبول , عن :-

Stochoukine , La peinture turque` d` après les manuscrits
illustres

Ilme partie , de Murad IV a Mustafa III (1623:1773) , Paris ,
1971,

Pl. , lxxxiii .

الجماليات التشكيلية للحروف المقطعة بالقرآن الكريم تبعاً لآحكام تلاوتها

م.د/إيمان محمد السيد البنا*

ملخص

مما لا شك فيه كون الشخصية الانسانية لأي مجتمع أو ثقافة أو حضارة من الحضارات ما هي الا نتاج و ارث مباشر للمفاهيم العقائدية وما يتبعها من شرائع ومفاهيم تميز كل عقيدة عن غيرها، فمحك الاختلاف والتنوع الحقيقي للأمم إنما هو الشرائع لا العقائد. تتفق الفطرة البشرية السليمة في العقيدة والتي تتوجه الى الايمان الكامل الذي لا يترك مجالاً للشك بكون هناك خالق ومبدع لهذا الكون .. "الذي احسن كل شيء خلقه"، يتابع ويحاسب .. "لله الأمر من قبل ومن بعد"، يعطي ويمنع، التقرب له ضرورة انسانية، وحاجة فطرية. هذا وان اختلف شكل ومفهوم الإله بين الحضارات المتنوعة. فبين الواحد الأحد المتره عن كل ما هو بشري رب العزة .. "الله" جل وعلا في الحضارة الاسلامية، الى الاله الأب عند الحضارة القبطية، الى الحاكم الإله في العديد من الحضارات كالحضارة الفرعونية والآشورية وكذلك نجد الحضارة اليونانية والرومانية وما لها من أرباب يتحكمون في كافة مفردات الطبيعة، وقواد وحكام أنصاف اله بشريين يقودونهم في حروبهم وسلمهم .. وهكذا نجد الجنوح الدائم للنفس البشرية التي تتوق لوجود الإله المسئول المسيطر المتابع والمنظم لمخلوقاته كافة وما يخصهم من متعلقات دنيوية أو أخروية. وهكذا نجد محك الاختلاف الحقيقي بين الأمم هو ما يطرحه "الإله" من شرائع تصيغ أشكال الحياة الدنيا وما بعدها من استقرار اخروي، فكل ديانة لها شرائعها التي توجه اليها وتحفز عليها، وتجعل اتباعها القويم شرطاً لاتنازل عنه لنفاذ وتحقيق العقيدة ونيل

* مدرس بقسم الزخرفة، كلية الفنون التطبيقية-جامعة حلوان-جمهورية مصر العربية emanelbana@hotmail.com

ثواب الدنيا والآخرة . ومحل الدراسة البحثية هنا هو ذاك المنهج الالهي القويم الذي يمدنا به ديننا الحنيف-الدين الاسلامي-وما يلحق بالشخصية الانسانية من اثر عند اتباع ذاك النهج وتلك الشرعة من اثر يمس شتى جوانب الحياة الدنيا وما يتبعها من حال في الآخرة. ويتضح ذاك المنهج القويم في آيات شتى من القرآن الكريم-دستور الامه ومعينها الذي لا ينضب-وتقتصر الدراسة هنا على القاء الضوء على احد تلك الآيات المنوطة بشرح ذلك المنهج كاملا متكاملا ،وما يلحق الشخصية الانسانية المسلمة المبدعة من اثر عند اتباعها والاعتبار بكافة مفرداتها التشريعية على كافة الابداعات التي تنتجها من خلال العمل بذلك المنهج الواضح بالآية:

بسم الله الرحمن الرحيم
"وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ وَلَا تَنْسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا
وَأَحْسِنْ كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ وَلَا تَبْغِ الْفُسَادَ فِي الْأَرْضِ
إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ" (القصص 77)

الظاهرة موضوع البحث:

يتناول البحث تلك العلاقة الابداعية الأزلية بين فنون الصوت والفنون التشكيلية البصرية، فكلاهما مصدر الهام للآخر.. وباعتبار القرآن الكريم بما يحكم تلاوته من تجويد وترتيل من أمتع وأصدق فنون الصوت التي تتواءم مع الطبيعة الراقية والمرهفة للفطرة البشرية.. يصلح ليكون منبعاً ابداعياً خصباً والهاماً صادقاً للفنان التشكيلي. فاعجاز القرآن الكريم لن يقف عند حد ولن تتوقف مناهله عن بث الأفكار الابداعية في شتى مجالات العلوم والفنون والمعرفة.

وكلمة قرءان ترتبط بالقراءة...فهو يحفظ عن طريق الصوت من القائم بالتحفيظ يلقيه على الذي يريد حفظه أو مطلوب منه حفظه، فقد ألقاه جبريل عليه السلام أولاً على نبي الله ورسوله سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، ثم ألقاه سيدنا رسول الله على أصحابه وهكذا متواتراً حتى وصل إلينا، وسوف يظل هكذا حتى يرث الله الأرض ومن عليها، وتلك القراءة المحكومة

بأساليب تلاوة وتجويد تبرز المعاني الروحية والعقائدية الذي يتضمنها القرآن تميزه ليصبح أرقى فنون الصوت وأكثرها تأثيراً على مر العصور.

ادعاء البحث:

إمكانية الحصول على أفكار تصميمية مبتكرة للحروف المقطعة بالقرآن الكريم عند ترجمة أحكام تلاوتها وتجويدها التي تبدع أساليب قراءتها وذلك في شكل حلول تشكيلية بصرية .

منهجية البحث:

تتبع الباحثة المنهج الاستنباطي / الاستقرائي لاثبات صحة ادعاء البحث.

- دراسة وتحليل تشكيلي للمفاهيم المتعلقة بأحكام تجويد وترتيل الحروف المقطعة بالقرآن الكريم
- إقرار العلاقة الوثيقة بين القرآن الكريم مرتلاً وكونه أرقى فنون الصوت على مر العصور، وبالتالي قدرته على الهام الفنان التشكيلي .
- تجريب بعض الأفكار التصميمية التشكيلية النابعة من جماليات الحروف المقطعة بالقرآن تبعاً لأحكام تلاوتها،
- عرض النتائج التصميمية التشكيلية التي افترضتها الدراسة ومن ثم اثبات صحة ادعاء البحث من عدمه.

كلمات مرشدة:

- الحروف المقطعة بالقرآن: فواتح بعض سور القرآن الكريم و تكون على شكل حروف هجائية مفردة أو شبه مفردة.
- التجويد كعلم : هو في اللغة : التحسين، وفي الاصطلاح : تلاوة القرآن الكريم بإعطاء كل حرف حقه ومستحقه. أما تجويد الحروف هو : اخراجها من مخارجها، واعطائها صفاتها، من التفخيم والترقيق.
- الترتيل : هو قراءة القرآن على مكث، وبتأن وفهم واستيعاب للمعاني.

انطلاقاً من إيمان الباحثة بالارتباط الوثيق بين شتى عناصر الابداع الفني ولا سيما الفن التشكيلي وفنون الصوت، نشأت فكرة البحث.. فما بين ضربة الفرشاة هنا والنغمة هناك، إيقاعات بصرية وأخرى سمعية تصميمات فنية وجملاً موسيقية.. من هنا نشأت فكرة الدراسة حيث البحث حول تلك العلاقة الازلية والتي نراها ونستشعرها بين هاتين الحالتين الروحانيتين..

فمن المعروف ان فنون الصوت أحد اهم منابع الالهام التشكيلي، والعكس ايضاً صحيح.. فالموسيقار والفنان التشكيلي انما هما وجهان لعملة ابداعية واحدة.. فالأول يتفاعل قد يتفاعل مع لوحة جميلة، تصميم مترن.. ليتحول هذا التفاعل الى نوتة موسيقية تتشكل وتتكون في عقله لتتحول الى لحن عذب.. وهكذا الحال مع الفنان التشكيلي الذي قد يهتز للحن ما أو نغمة معينة تدفعه لانتاج عمل فني يحاكي أحاسيسه وشجونه المتكونه نتيجة لذلك التفاعل.. و باعتبار القرآن الكريم مرتلاً من أرقى فنون الصوت على الإطلاق.. كان هو محل البحث المقدم .. حيث ان القرآن الكريم ليس إعجازاً في البلاغة فقط. ولكنه يحوي إعجازاً في كل ما يمكن للعقل البشري أن يحوم حوله. فكل مفكر متدبر في كلام الله يجد إعجازاً في القرآن الكريم. فالذي درس البلاغة رأى الإعجاز البلاغي، والذي تعلم الطب وجد إعجازاً طبياً في القرآن الكريم. وعالم النباتات رأى إعجازاً في آيات القرآن الكريم، وكذلك الفنان التشكيلي.. وهنا تأتي محاولة لذلك التأمل بعقلية وفلسفة المسلم والتطبيق بعين الفنان التشكيلي لاستنباط تصميمات تشكيلية للحروف العربية نابعة من تلك العلاقة بينها وبين تلاوتها كحروف مقطعة بالقرآن- تبعاً لاحكام المدود.

الحروف المقطعة:

هي فواتح السور التي تكون على شكل حروف هجائية مفردة أو شبه مفردة وقد جاءت في فاتحة تسع وعشرين سورة..

لا تُقرأ هذه الحروف كالأسماء مثل باقي الكلمات، بل تقرأ واحدة واحدة بصورة متقطعة، ومن أجل ذلك سميت بالحروف المقطعة .

فننطق (الم) بهذه الكيفية: (ألفَ لامٌ ميمٌ)، وننطق (طسم) بهذه الكيفية: (طاءٌ سينٌ ميمٌ)، وهكذا بالنسبة للبقية، مع ملاحظة تسكين الأواخر باستمرار وهي كالتالي:

1-الم { : البقرة، آل عمران، العنكبوت، الروم، لقمان، السجدة.

2-المص { : الأعراف.

3-الر { : يونس، هود، يوسف، إبراهيم، الحجر.

4-المر { : الرعد.

5-كهيعص { : مريم.

6-طه { : طه.

7-طسم { : الشعراء، القصص.

8-طس { : النمل.

9-يس { : يس.

10-ص { : ص.

11-حم { : غافر، فصلت، الزخرف، الدخان، الجاثية، الأحقاف.

12-حم، عسق { : الشورى.

13-ق { : ق.

14-ن { : القلم.

معاني الحروف المقطعة:

يذهب فريق كبير من عظماء المفسرين وعلماء القرآن إلى أن هذه الحروف علماً استأثر الله به واختصه لذاته، أو أنها رموزاً وأسراراً خاصة بين الله جل جلاله وبين رسوله الأمين (ص)، ولكن هذا الرأي يظل عاجزاً أمام ما يزخر به القرآن الكريم من آيات تدعو إلى ضرورة التدبر فيه دون استثناء. قال تعالى { أَفَلَا يَتَذَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا } [محمد:24]، وقال { أَفَلَا يَتَذَبَّرُونَ الْقُرْآنَ وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللَّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلَافًا كَثِيرًا } [النساء:82]، وقال { كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ مُبَارَكٌ لِيَدَّبَّرُوا آيَاتِهِ وَلِيَتَذَكَّرَ أُولُوا الْأَلْبَابِ } [ص:29].

فلا يمكن أن تكون هناك آية نازلة في القرآن دون أن يكون لفهم الناس وتدبرهم سبيلاً إليها. ولا يستبعد أن يكون في القرآن بعض الأسرار والرموز بين الله عز وجل ونبيه الأكرم (ص)، ولكن ليس على مستوى يستوجب غموض الحرف والكلمة، بحيث يستحيل فك المعنى بالنسبة للمتدبر والمتأمل، وإنما الأسرار والرموز -إن وجدت- فقد تكون بين طيات الكلام ووراء معانيه أو ما شابه ذلك¹. وفي هذا الأمر كان لفضيلة الشيخ محمد متولي الشعراوي رأياً مقنعا ذكره في خواتمة حول القرآن الكريم والحروف المقطعة:

"فإذا قلت إنك قد عرفت كل معنى للقرآن الكريم .. فإنك تكون قد حددت معنى كلام الله بعلمك .. ولذلك جاءت هذه الحروف إعجاز لك. حتى تعرف إنك لا تستطيع أن تحدد معاني القرآن بعلمك ..

ولابد أن نعرف أنه كما أن للبصر حدوداً. وللأذن حدوداً وللمس والشم والتذوق حدوداً، فكذلك عقل الإنسان له حدود يتسع لها في المعرفة .. وحدود فوق قدرات العقل لا يصل إليها .

¹ جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري:الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعبون الأقاويل في وجوه التأويل، ج1،

والإنسان حينما يقرأ القرآن والحروف الموجودة في أوائل بعض السور يقول إن هذا أمر خارج عن قدرته العقلية .. وليس ذلك حجراً أو سداً لباب الاجتهاد .. لأننا إن لم ندرك فإن علينا أن نعترف بحدود قدراتنا أمام قدرات خالقنا سبحانه وتعالى التي هي بلا حدود" ²

فنون الصوت مظهر للابداع الالهي

ان النغم ظاهرة بشرية فطرية، عرفت منذ أن عرف الانسان على وجه البسيطة، حيث أودعها الله فيه.. ولا شك في أن لحاسة السمع "لذة" .. مبعثها الصوت الجميل ، وهو مظهر من مظاهر الابداع الالهي في الكون، فحتى الأفلاك لها تطريب خاص بها، أطلق عليه الفلاسفة المسلمون الأوئل -مثل ابن سينا، والكندي، والفارابي، واخوان الصفاء، والخوارزمي، وبعض فلاسفة الاغريق، مثل فيثاغورس- مصطلح "موسيقى الأفلاك"، اذ تصدر عنها في حركاتها الهائلة الدقيقة ايقاعات منظمة نغمية كونية جبارة، لا يعرف كنهها، ولا طاقة للانسان بسماعها.

وفي ذلك قال حجة الاسلام أبو حامد الغزالي... في كتابه "آداب السماع والوجد: "ان تأثير السماع والصوت في القلب محسوس، ومن لم يحركه السماع (والصوت الحسن) فهو ناقص ما ثل عن الاعتدال، بعيد عن الروحانية، زائد في غلظ الطبع وكثافته على جميع البهائم، فان جميعها تتأثر بالنغمات.."

وهكذا.. سيظل الصوت الجميل، هو تلك القدرة والملكة الانسانية الخارقة، التي تحيل الحياة الى تعبير فني والى اشراق روحية، وهي من صنع الله القادر، الذي صور الانسان فأحسن صورته، ... فسبحانه !!!

التجويد ما بين العلم والفن

قال تعالى: "قُلْ لِّئِنْ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ

² محمد متولي الشعراوي: خواطر إيمانية حول القرآن الكريم- الجزء الثاني- ص 61

وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا"، و التجويد كعلم : هو في اللغة : التحسين، وفي الاصطلاح : تلاوة القرآن الكريم بإعطاء كل حرف حقه ومستحقه، وللحرف صفاته الذاتية اللازمة له: كالجهر والشدة والاستعلاء والاستفال والغنة والقلقلة وغيرها.

والتلاوة معناها : القراءة عموما

وأما الترتيل: فهو من مراتب تلاوة القرآن الثلاثة المتعارف عليها بالاجماع عند علماء التجويد وهي (الترتيل، الحدر، والتدوير) و الترتيل في اصطلاح القراء هو : قراءة القرآن على مكث، وبتأن وفهم واستيعاب للمعاني، وهي أفضل أنواع التلاوة حسب أهل الاختصاص ،لأن القرآن نزل به، لقوله تعالى: "وقرآنا فرقناه لتقرأه على مكث" وقال تعالى ايضا" ورتل القرآن ترتيلا"(سورة المزمل-4).

وقد فسر الامام علي كرم الله وجهه الترتيل بما يلي : "بأنه تجويد الحروف ومعرفة الوقوف. ومعنى تجويد الحروف ، هو : اخراجها من مخارجها، واعطائها صفاتها، من التفخيم والترقيق.

أما التجويد كفن: فهو محاولة تقريب المفاهيم القرآنية بالصوت الجميل المقرور، و يشترط في المقرئ، أو المرتل، أو المجود -إضافة الى الصوت الحسن- شروط أهمها الدراية الكبيرة بقواعد اللغة العربية، والبلاغة والعروض، وفقه اللغة،بالإضافة الى قواعد علوم المقامات الموسيقية ،والطبقات الصوتية وسلايلهما.

التجويد.. وفنون الصوت

تعتبر مدارس التجويد التقليدية عبر تاريخ الحضارة العربية الاسلامية ،أكبر خزان موسيقي وغنائي،ومراكز لاكتشاف الأصوات الخام ،وتدريتها بالطرق الصارمة لتطويع النبرات وصقلها، بتلك المناهج المتواترة عبر التاريخ منذ العصر الأموي وصولا الى قمة "تقنياتها" على يد الاسحاقين -الاب والابن- ابراهيم واسحاق. وكل مجود -أو مرتل أو مقرئ للقرآن، يمكنه أن يكون مطربا مجيدا، وبالمقابل فلن يتأتى لكل مطرب محترف، أن يصبح مقرئا أو مجودا مجيدا.

فالصوت المعجزة في عشرينات القرن الماضي الذي تربى على صوته وأدائه كل المقرئين والمطربين ، وهو "الشيخ رفعت" الذي كان يطلق عليه "الصوت المعجزة " أو "الصوت الملائكي" الذي تربى وتعلم على صوته المعجزة كل عابرة الموسيقى والمغنى في بدايات القرن الماضي.

وقد اكتسب عبده الحامولي قبل حوالي مائة عام علمه وقواعد الطرب ورهافة حسه من المشايخ والقراء الأزهريين، ومحمد القصبجي أخذ عن والده الشيخ المقرئ علي القصبجي ،القواعد الأولى في علوم المقامات وقواعد الغناء والتلحين ، والشيخ المقرئ والفقير أبو العلا محمد هو أول ملحن طابق ما بين اللحن والأداء في عصره ،وتبعه في ذلك سيد درويش متملذا عليه ، وهو مكتشف أم كلثوم الأول ،وهو الذي وضعها على الدرب الغنائي والموسيقى عندما كان صوتها ما زال متأرجحا ما بين سداجة الطفولة ونضارة الشباب، مما جعلها تنبؤاً مكانة خاصة في تاريخ الغناء العربي فقد غنت من القصائد العربية ما لم يغنه أحد قبلها ،ولابعداها، بسبب ثقافتها العربية الأصيلة المأخوذة عن الفقهاء والمقرئين، والتحامها مع لغة الأزهريين المتينة الصافية ، من حيث القواعد والنطق ، وتعلمت الأداء والحس الفني والروحي والانفعال مع الكلمة من مشايخ قراء زمنها .³

والموسيقار محمد عبد الوهاب درب صوته الخام في صباه في الموالد والانشاد في الطريقة الصوفية "الشعرانية" الشاذلية، ولا غرابة في ذلك ، فهو حفيد القطب الصوفي الكبير المعروف واحد أعمدة التصوف "عبد الوهاب الشعراي" وأخذ عن شيخ المقرئين ،وأعجوبة زمانه في التجويد الشيخ علي محمود الذي خطا خطوات هائلة في التلحين والغناء، ولم يتخل مع ذلك عن التجويد، بينما تخرج على يد هذا الشيخ المقرئ رجيل من الملحنين والمطربين والقراء مثل " سيد مكايي" الذي بدأ حياته مقراء ومجودا مجيدا في المساجد ومنشدا في الطرق الصوفية، ثم محمد عبد الوهاب في قفزه النوعية في الأداء الغنائي، والتطوير الموسيقي الذي أصبح حالة نادرة في مجال الموسيقى

وأخيرا فكم لهؤلاء المجودين الأفاضل ، من أفضال على هذه الأمة فنيا وروحيا عندما انشغلوا واشتغلوا بهذا الفن السماوي "التجويد".

³ www.almothaqaf.com/almothaqaf.html

الإسلام والفن :

يغلب على ظن كثير من الناس إن الفن لا يلتقي مع الدين في أي امتداد لهما، وهذا الفهم وقع فيه الكثيرون من مؤرخي الفنون عامة، والفنون التشكيلية خاصة ، والحقيقة إن الإسلام وهو يتولى تنظيم الحياة الإنسانية ، لم يعالج نواحيها المختلفة جزافا ، ولم يتناولها أجزاء متفرقة ، ذلك إن له - للإسلام - تصورا كاملا متكاملا عن الألوهية والكون والحياة والإنسان والمجتمع ، يرد إليه كافة الفروع ، والتفصيلات، ويربط إليه فطرياته جميعا وتشريعاته وحدوده وعباداته ومعاملاته، فيصدر منها كلها عن هذا التصور الشامل المتكامل، ولا يرتحل الرأي لكل حال، ولا يعالج كل مشكلة وحدها في عزله عن سائر المشكلات.

هذا التصور الإسلامي الكلى يلتبس في مصادره الأولى : القرآن الكريم ، سنة رسول الله (ص) القولية والفعلية.

والفن الإسلامي لا يخرج عن شريعة الثوابت الإلهية، لأنه من المتغيرات الإنسانية طبقا لشريعة الخلق في الوجود، كما أنه لا يأتي إلا بشيء من القوى التي تستحدث الأشكال النامية المتنامية وهي سر إنفعال النفس بجمال الخالق والتكوين في الكون.⁴

تكامل الفن الإسلامي :

إن الفن الإسلامي فن التكامل لأنه صادر عن فكر وعقيدة التوحيد وتكامله مستمد من تكامل الفكر الصادر عن أمر الله . يجعل الله أساسا لإنسانية هذه الدعوة الإسلامية وأهميتها إنها وسط بين الدعوات وعدل في كل شيء تأخذ به ف الحق يقول " وكذلك جعلناكم أمة وسطا لتكونوا شهداء على الناس " ومن هنا كان الدافع لتلك الدراسة حيث ابراز ذلك التكامل والتأكيد عليه من حيث استنتاج حتمية تميز تصميمات الخط العربي الناتجة من تطبيق الحروف المقطعة وتنوع أحجامها وامتداداتها تبعا لاحكام تلاوتها والتأثيرات الصوتية الناتجة منها ومحاولة ترجمتها في صورة بصرية .



⁴ النجدي ، د.عمر: أجدية التصميم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مقدمة الكتاب بقلم أ/عبد المجيد وافي ص26، 25.





التطبيقات






تم تطبيق الحروف منفصلة كل حرف مستقل بذاته تبعاً لحكم نطقه مبني على الوقف كما يبين الشيخ محمد متولي الشعراوي في خواطره حول الحروف النورانية:



"ان كل آيات القرآن الكريم مبنية على الوصل .. ما عدا فواتح السور المكونة من حروف فهي مبنية على الوقف .. فلا تقرأ في أول سورة البقرة: "الم" والميم عليها ضمة. بل تقرأ ألفاً عليها سكون ولا ما عليها سكون وميماً عليها سكون. إذن كل حرف منفرد بوقف. مع أن الوقف لا يوجد في ختام السور ولا في القرآن الكريم كله." وهو ما يزيد من تميز الحروف المقطعة وغموضها.

كما قامت الباحثة بتأكيد أحكام المدود حيث تطبيقها على صورة استطلاعات رأسية بالحرف منفرداً.. كما كان تأكيد اختلاف الحرف المفخم عن المرقق بزيادة حجمة.

اسم السورة	الحروف المقطعة تبعاً لأحكام المدود والتفخيم والترقيق	مقدار المد
البقرة- آل عمران- العنكبوت- الروم- لقمان- السجدة		أ: 2 ل، م: 6
الأعراف		أ: 2 ل، م: 6 ص: 6 (مفخمة)

أ: 2 ل: 6 ر: 2 (مفخمة)		الحجر - ابراهيم - يوسف - هود
أ: 2 ل: 6 م: 6 ر: 2 (مفخمة)		الرعد
ك: 6 هـ: ع ي: 2 ع: 6 ص: 6 (مفخمة)		مريم
ط: 2 (مفخمة) هـ: 2		طه

ط: 2 (مفخمة) س: 6 م: 6		الشعراء-القصص
ط: 2 (مفخمة) س: 6		النمل
ي: 2 س: 6		يس
ص: 6 (مفخمة)		ص
ح: 2 م: 6		غافر-فصلت- الزخرف-الدخان- الجاثية الأحقاف

<p>ح:2</p> <p>م:6</p> <p>...</p> <p>ع:6</p> <p>س:6</p> <p>ق:6 (مفخمه)</p>		<p>الشورى</p>
<p>ن:6</p>		<p>القلم</p>

وتلك الصياغات البصرية للحروف المقطعة المجردة -الا من أحكام تلاوتها -التي أقرها رب العزه انما هي جمل تصميمية ترقى لتكون تركيبات بصرية تصلح لتحميل وتحسين العديد من المنتجات التطبيقية أو المسطحات المعمارية لما تحمله من اتزان لم يتدخل في ابداعه بشر انما هي من المدد الالهي الذي لا تنقطع مناهله وما علينا الا التدبر لاستخلاص الفوائد والنتائج في شتى المجالات الحياتية.

وقد قامت البحثة باختيار "فونت" خط مجرد ولا يحوي اي اجتهادات تشكيلية تأكيداً للفكرة المعتمده تماماً على الابداع الالهي في تلك الصياغات..

والان محاولات لبعض الصياغات اللونية المجردة لتلك التصميمات الناتجة.









أداء الحرف العربي وتأثره بالثقافات اللغوية الدخيلة

ساري بن سالم الفهيتي*

ملخص

أداء الحرف العربي وتأثره بالثقافات اللغوية الدخيلة
لما كانت اللغة العربية هي لغة القرآن الكريم التي نزل بها، كان تعلمه مرهون بتعلم اللغة العربية، وإتقان مهارات تلاوته مبني على إتقان مهارات اللغة العربية. لذا عد علماء القراءات موافقة القراءة للغة العربية أساساً لصحتها، ومخالفتها للغة العربية دليل على شذوذها، وعدم صحتها.

ولقد أكد القرآن الكريم على عربيته بمواضع عدة، فقال تعالى: ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ

قُرْءَانًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ [يوسف: 3]، وقال تعالى: ﴿إِنَّا

جَعَلْنَاهُ قُرْءَانًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ [الزخرف: 3].

فقد أنزل الله عز وجل القرآن الكريم على نبيه صلى الله عليه وسلم بلغة القوم في ذلك الوقت، بأوجه إعجاز أذهلت أهل الفصاحة فيهم. فتأثروا ببلاغته، وأدركوا دلالاته، فلم يجدوا صعوبة في فهمه وأدائه، فدخلوا في دين الله أفواجاً، منكبين على حفظه، والعمل به وتعليمه، حاملين على عاتقهم نشر هذا الدين في أنحاء المعمورة. فلم يكونوا بحاجة إلى دراسة تجويد الحرف وصوته، ولا إلى إعراب الكلمة، وذلك أنه قد تعود سماعهم على اللغة الصافية في البناء والصوت.

ومع اتساع الفتوحات الإسلامية، واختلاط العرب بغيرهم من الأعاجم، ومعاشتهم لثقافاتٍ جديدة، بدأت تلك الثقافات بالتأثير عليهم في معظم مناحي

* جامعة الجوف، المملكة العربية السعودية

الحياة، ومن ضمنها اللغة. فبدأ سماعهم يلتقط ما يُلقى إليه من خلل وعلل دخيلة على لغتهم، مما أُنذر بفساد اللسان العربي بفساد ما يسمع من لغة معتلة. فظهر الخطأ في أداء اللغة والذي ينبني عليه أداء تلاوة القرآن الكريم. فأصبحت الحاجة مُلحة إلى حفظ اللغة من الثقافات الدخيلة التي تنذر بهدمها. فانبهر علماء الإسلام إلى حفظ لغة القرآن الكريم من اللحن، فعلموا، وألفوا، ونظموا، وذلك لأن الحاجة إلى ذلك كان بدافع ديني منبثق من الارتباط الوثيق بين القرآن الكريم، واللغة العربية.

وسيحاول الباحث في هذا البحث، الوقوف على مدى تأثير الحرف العربي، بناءً وصوتاً، بالثقافات اللغوية الدخيلة، ماضياً وحاضراً. وجهود علماء اللغة والتجويد في التصدي لتلك المؤثرات، وأهم الوسائل الكفيلة لحفظ لغة القرآن من تلك المؤثرات.

المقدمة:

لما كانت اللغة العربية هي لغة القرآن الكريم التي نزل بها كما قال تعالى: ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ

قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾¹، كان تعلم القرآن الكريم مرهون بتعلم اللغة

العربية، وإتقان مهارات تلاوته مبني على إتقان مهارات اللغة العربية، لذا قيض الله سبحانه وتعالى الأسباب التي آلت لحفظ اللغة العربية من الاندثار لتعلقها بخاتم كتبه، فكان حفظه بحفظ

لغته إنجازاً لوعده ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾². فكانت لغة ذات

نظمٍ بديع، بحروف قُدِّر لكلٍ مخرج لا يخرج من غيره، واتصف كل حرف بصفات منحته التميز عن غيره. فكان تجويد التلاوة وحسن الأداء مبني على مخرج الحرف وصفته، وذلك

¹ سورة يوسف، آية (2).

² سورة الحجر، آية (9).

بإخراجه من مخزجه وإيفائه ما يستحق من صفاته الذاتية و العرضية, والتي بها تتحقق حلية التلاوة, وجودة الأداء.

ولا شك أن أداء الحرف بصورته السليمة تجعل اللغة تظهر بأهى حللها, فتأثر على أذن السامع بعذوبتها ورونقها, ودقتها في بيان المعنى الذي يظهر كصورة حسية تخلد في ذاكرة المستمع. فسحر البيان في اللغة العربية, جعل منها ميداناً للمنافسة والفخر بين مجتمعات العرب قديماً. فتنافسوا في الشعر, والخطابة, وأنشئوا لها الأسواق الأدبية كميادين للتنافس في اللغة. فترتفع قبيلة وتهبط أخرى بقصيدة قد سلب فيها المعنى والتركيب لب سامعها. فتسير بها الركاب وتتأقلمها الألسن, وتتلفها الآذان.

ولما بعث الله عز وجل نبيه محمد صلى الله عليه وسلم بينهم وأنزل عليه القرآن الكريم بلغتهم, كان النموذج الأسمى في البلاغة والبيان, فأتى في النفوس وفي العقول. فكان المعجزة الخالدة التي كتب الله سبحانه وتعالى لها البقاء, فكان سبباً لحفظ لغته التي أتى بها من التبديل والاندثار.

ولما كانت اللغة العربية هي لغة القوم في ذلك الوقت , وحيث أن القرآن الكريم قد نزل بها, لم يجد صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم صعوبة في تلاوته, ولم يبدلوا جهداً في ذلك, بل كان جهدهم مركزاً على حفظه والعمل به وتعليمه. فلم يرد في الروايات أن السلف الصالح من صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم وتابعيه من عانى من عدم تمكنه من التلاوة الصحيحة لآيات القرآن الكريم لكون القرآن نزل بلغتهم لذا لم يبدلوا جهداً في تلاوته وإنما كان جهدهم منصبا على حفظه في الصدور. والسبب في ذلك أنهم قد تعودوا سماع اللغة الصافية فادوها كما سمعوها, فلما نزل القرآن الكريم بلغتهم , وسمعوه من النبي صلى الله عليه وسلم لم يجدوا صعوبة في تلاوته وتأديته كما سمعوه¹.

¹ فيصل, ندى, (2009م), توظيف مهارة الاستماع في التلاوة, بحث مقدم إلى مؤتمر نحو استثمار أفضل للعلوم التربوية والنفسية في ضوء تحديات العصر 2009/10/27-25م دمشق, جامعة دمشق, ص (9).

ولما خرج المسلمون لنشر دين الله تعالى في أرجاء المعمورة، وخالطوا غيرهم من العجم، بدأ اللحن في أداء الحرف يظهر. بما يُلقى إلى مسامعهم من أداءٍ محرف لصوت الحرف وبنائه. فانبرى العلماء إلى بذل الجهد للمحافظة على اللغة العربية، مما شأها من التحريف في الصوت والبناء.

وسيحاول الباحث إلقاء الضوء على هذه القضية المهمة والمتمثلة في تأثر الحرف العربي بالثقافات الخارجية الدخيلة ماضياً وحاضراً، وذلك من خلال تناوله النقاط التالية:

- مفهوم اللغة.
- خصائص اللغة.
- الاستماع وعلاقته بأداء الحرف.
- العلاقة بين القرآن الكريم واللغة العربية.
- تأثر أداء الحرف العربي بالثقافات اللغوية الجديدة.
- ظهور الحاجة إلى تدوين اللغة.
- واقع أداء الحرف العربي في العصر الحاضر.

مفهوم اللغة:

قال ابن خلدون في مقدمته: "اعلم أن اللغة في المتعارف، هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل اللسان، فلا بد أن تصير ملكة متقرّرة في العضو الفاعل لها ، هو اللسان، وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم"¹.

واللغة هي " أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"². ومفهوم اللغة مفهوم شامل وواسع ، لا يقتصر على اللغة المنطوقة ، بل يشمل المكتوبة أيضاً ، والإشارات ، والإيماءات ، والتعبيرات الوجهية التي تصاحب عادة سلوك الكلام .¹

¹ ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، (2004م)، تاريخ ابن خلدون، اعتنى بها: أبو صهيبي الكرمي، عمان: دار الأفكار الدولية، ص(297).

² حيدر، عامر أحمد، وإبراهيم ، عبد المنعم خليل، (٢٠٠٥م)، تصحيح لسان العرب، لبنان ، دار الكتب العلمية، ص(116).

خصائص اللغة:

تتميز اللغة بخصائص عدة. من تلك الخصائص ما يلي:

- 1 - الاصطلاحية: فاللغة تخضع للعرف الاجتماعي ، الذي يتفق أفرادها على معانيها لكي يحدث الاتصال ، فيختارون كلمة ذات أصوات معينة وترتيب خاص لتعطي مدلولاً خاصاً لشيء معين ، ولا توجد بطبيعة الحال علاقة طبيعية بين الكلمة المتفق عليها ومدلولها.
- 2 - الرمزية : ويُقصد بها استخدام الأصوات للرمز أو الدلالة على الأشياء والأحداث الموجودة في البيئة أو لترمز إلى الأفكار المعبرة عن البيئة.
- 3 - النمو : فاللغة ليست جامدة بل هي نظام دائم الحركة والتطور والزيادة . وينعكس تطور أي أمة على لغتها وذلك عن طريق الباحثين اللغويين أو المختصين في المجالات المختلفة ولا سيما في المجال التقني الذي يظهر كل يوم بجديد يحتاج إلى مدلول يناسبه ، فاللغة مرهونة بأهلها تنمو بنموهم وتتطور بتطورهم.
- 4 - النظامية : فهي ليست فوضى بل تتألف من أشياء يوجد بينها رابط ، ويحكمها نظام في توزيع أصواتها وبناء كلماتها وجملها.
- 5 - الصوتية: فهي من أبرز مقومات اللغة التي تصدر عند نطق الكلمات بعد أن تنظم وتؤلف منها الجمل والعبارات.
- 6 - الاجتماعية : فالفرد يولد وعنده الاستعداد للنطق والكلام ولديه أجهزته وأعضاؤه ، ولكنه لا يستطيع النطق والكلام ، ولن تنشأ عنده لغة إذا نشأ في معزل عن الآخرين ؛ لذا فاللغة تبدأ أو تنمو داخل الجماعة

¹ السيد، محمود، (١٩٨٨ م)، الموجز في طرائق تدريس اللغة العربية وآدابها ، بيروت، دار العودة، ص(12).

الاستماع وعلاقته بأداء الحرف:

يتم تعلم اللغة عن طريق السمع ومن ثم محاكاة المسموع عن طريق النطق. فأساس اكتساب اللغة هو السمع , لذا نجد إن القرآن الكريم قدمها على كل الحواس الأخرى باعتبارها الأساس الذي يتبعه بقية عمل الحواس الأخرى, قال تعالى: ﴿قُلْ هُوَ الَّذِي أَنْشَأَكُمْ

وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَرَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ﴾⁸, وقوله تعالى: ﴿فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعًا بَصِيرًا﴾⁹.

وقد وصف ابن خلدون السمع بأنه (أبو الملكات اللسانية)¹⁰. ويقول في مقدمته: "المتكلم من العرب حين كانت ملكته اللغة العربية موجودة فيهم, يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم في مخاطبتهم, وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها فيلقنها أولاً ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك. ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم".¹¹

وكان العرب قديماً مدركين أهمية الاستماع في تنمية اللغة لذا حرصوا على إرسال أطفالهم الرضع إلى البوادي, ليتعلموا من مرضعاتهم اللغة العربية الصافية. فنطق الطفل مرتبط بما يسمعه, ولا يقتصر ذلك على اللغة العربية فحسب بل هو عام في كل اللغات.

⁷ أنيس، إبراهيم , وآخرون , (١٩٧٠م), المعجم الوسيط, قطر, دار إحياء التراث الإسلامي, ص(76).

مدكور، علي أحمد, (1984م), تدريس فنون اللغة العربية, الكويت, مكتبة الفلاح, ص(25).

⁸ سورة الملك, آية (23).

⁹ سورة الإنسان, آية (2).

¹⁰ ابن خلدون, عبد الرحمن بن محمد, تاريخ ابن خلدون, ص (298).

¹¹ المرجع السابق, ص (302).

ولا تقتصر أهمية الاستماع في تعلم اللغة العربية فقط، بل ينسحب على كل لغة جعلها الله سبحانه وتعالى وسيلة للتواصل بين الشعوب، فبالاستماع يتم اكتسابها.

وفي عصرنا الحاضر أجريت عدت دراسات تجريبية كثيرة للتعرف على دور الاستماع في تعلم اللغة، سواءً كانت العربية أو غيرها. وقد جاءت نتائج تلك الدراسات التجريبية المختلفة بإثبات أهمية الاستماع في تنمية مهارات اللغة. فكان من تلك التجارب ما طُبّق على العربية وبعضها على لغات أجنبية. فمن أشهر الدراسات العربية التي تمت في هذا المجال دراسة الدنان¹². حيث دعا من خلال تجربته إلى استغلال القدرة الفطرية لدى المتعلم في هذه المرحلة لإكسابه اللغة الفصحى لكون المتعلم في هذه المرحلة مستعد ومتفرغ ذهنياً لتطوير لغته قبل أن ينتقل إلى المدرسة و ينشغل بالحصص الدراسية المتنوعة .

وقد قام الدنان شخصياً بتجربة ذلك على طفليه في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات من القرن الماضي، وقرر أن يعرض طفليه في سني عمرهما الأولى للغة العربية الفصحى سماعاً وتحديثاً، حيث بدأ يخاطب ابنه باللغة العربية الفصحى عندما كان في سن أربعة أشهر، وعندما بلغ ابنه الثالثة من العمر بادل والده الحديث باللغة الفصحى، وكرر الدنان الأمر مع ابنته عام 1980 والتي بدأت تتواصل مع والدها باللغة الفصحى في عمر السنة ونصف. وبعد أربعة وعشرين عاماً تصف ابنة الدنان تجربتها مع اللغة قائلة "منذ صغري اسمع تعليقات زملائي حول صعوبة القراءة و بغضهم للغة العربية، في حين أنني كنت استمتع بالقراءة و أحب اللغة العربية".

وبعد أن نجح الدنان في تجربته الشخصية بدأ بتعميمها على مرحلة رياض الأطفال، فقد أسس دار الحضانة العربية في الكويت، وروضة الأزهار العربية في دمشق. والتي يتم فيهما تعليم الطفل اللغة العربية الفصحى بالفطرة، واعتبارها لغة التواصل في المواقف الحيوية كلياً طوال اليوم

¹² الدنان، عبد الله. (1999م)، تعليم اللغة العربية الفصحى في رياض الاطفال، الملتقى التربوي العربي، اللقاء الأول: التعلم

والتعليم في العالم العربي الفترة 20-23 مايو 1999م، بيت مري، لبنان. متاح عبر الإنترنت على الرابط

<http://www.almoultaqa.com/dannan.aspx>

المدرسي. وقد نجحت الفكرة نجاحاً هائلاً و وبدأ الأطفال يتحدثون بالفصحى بعد أشهر من بدء التجربة.

وقد بدأت المدارس العصرية في عمان-الأردن التطبيق منذ بدء العام الدراسي 1997/1996 .

كما قامت الطحان¹³ بدراسة لمعرفة العلاقة بين نمو مهارة الاستماع واللغة، وأثر أنشطة الاستماع على نمو مهارة التحدث من جهة أخرى، وقد أخضعت الباحثة عينة عشوائية تجريبية من أطفال الرياض في مصر إلى برنامجها الهادف إلى تنمية مهارة الاستماع وأثر ذلك على لغة المتعلم ، وقد عرضت المجموعة إلى اختبار قبلي لتعرف قدرات المتعلمين اللغوية ، ومن ثم عرضتهم إلى أنشطة البرنامج الذي يهدف إلى تطوير مهارات الاستماع وعلاقة ذلك باللغة، وأظهرت النتائج وجود ارتباط موجب بين مهارات الاستماع ومهارات اللغة حيث لوحظ أن الأطفال الذين استطاعوا أن يحققوا أداء أفضل في مهارات الاستماع تمكنوا من إحراز درجات أفضل في اللغة أثناء التحدث. وأن لدى المتعلمين استعداد ايجابي لاستخدام اللغة الفصحى إذا قُدمت لهم تدريبات خاصة، وأن لديهم استعداد لتعلم وتنمية مهارة الاستماع إذا كانت الأنشطة المقدمة والبيئة التعليمية محفزة للتعلم .

وفي تجربة قامت بها فيشر (Ficher) هدفت إلى تحسين الاستماع لأطفال الصف الأول الابتدائي في اللغة الأم، حيث صممت الباحثة برنامجاً للاستماع، وكانت الأداة التي استخدمت في البرنامج هي قراءة المعلمة قصصاً للأطفال بشكل يومي. توصلت الباحثة إلى التأكد من أن الزيادة في القراءة اليومية تزيد في تحسين الاستماع لدى الأطفال. ثم أوصت

¹³ الطحان، طاهرة أحمد السباعي (2002م)، برنامج مقترح لتنمية بعض مهارات الاستماع وأثرها علي تنمية بعض مهارات التحدث لدى أطفال ما قبل المدرسة، رسالة دكتوراه غير منشورة، طنطا، جامعة طنطا، كلية التربية.

الباحثة بضرورة أن يتضمن المنهج الدراسي قيام المعلمة بالقراءة الجهرية للأطفال بشكل يومي من أجل تحسين الاستماع لديهم.¹⁴

وتتفق ركس (Rakes) مع دراسة فيشر، فقد ذكرتا من خلال مراجعتهما لعدد من الأبحاث والدراسات أن كثيراً من الباحثين وخبراء التعليم وحتى الكتاب المشهورين وجدوا أن القراءة الجهرية للأطفال في المرحلة الابتدائية تحسن الاستماع ، وبالتالي تحسن القراءة لديهم.¹⁵

فمن خلال ما توصلت له نتائج الدراسات السابقة يتبين أن نطق الطفل مرتبط بما يسمعه، ولا يقتصر ذلك على اللغة العربية فحسب بل هو عام في كل اللغات. وهو ما يؤكد أهمية الاستماع في تنمية مهارات اللغة أياً كانت.

ولما كانت تلاوة القرآن الكريم مهارات لسان مبنية على اللغة العربية وقواعدها وذلك بإخراج الحروف من مخارجهم وإعطائها حقها من الصفات، كان تعلمها مرتبطاً أيضاً بالاستماع ابتداءً ، وهذا هو المنهج الذي سار عليه النبي صلى الله عليه وسلم في تعلم التلاوة وتعليمها. فقد نصح النبي صلى الله عليه وسلم منهج الاستماع في تلقي القرآن الكريم من جبريل عليه السلام وذلك امتثالاً للتوجيه الرباني في ذلك. فقد روى البخاري في صحيحه عن ابن عباس في قوله تعالى: ﴿لَا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ﴾¹⁶ قال: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يعالج من التثريل شدة، وكان مما يحرك شفثيه فقال ابن عباس: فأنا أحرکہما لكم كما كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يحرکہما، وقال سعيد: أنا أحرکہما كما رأيت ابن عباس يحرکہما فحرك شفثيه، فأنزل الله تعالى: ﴿لَا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ﴾

¹⁴ Fisher, D. L. (1995), *The Development of a program to increase listening Skills in first grade students through storytelling*, M. A thesis. Practicum. Nova University. p.110.

¹⁵ Rakes, C. (1987), *Developing Skills*. London: Macmillan Publishers, p.195.

¹⁶ سورة القيامة، آية (16).

﴿إِنْ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْءَانَهُ﴾¹⁷ قال: جمعه لك في صدرك وتقرأه، ﴿فَإِذَا

قَرَأْنَاهُ فَاتَّبِعْ قُرْءَانَهُ﴾¹⁸ قال: فاستمع له وأنصت، ﴿ثُمَّ إِنْ عَلَيْنَا بَيَانَهُ﴾¹⁹ ثم إن

علينا أن تقرأه، فكان رسول الله صلى الله عليه وسلم بعد ذلك إذا أتاه جبريل استمع، فإذا انطلق جبريل، قرأه النبي صلى الله عليه وسلم كما قرأه²⁰.

ولم يقتصر التوجيه الرباني بأهمية الاستماع على تلك الآيات فقط بل وجه سبحانه وتعالى

إلى ضرورة الاستماع والإنصات عند سماع قراءة القرآن الكريم، قال تعالى: ﴿وَإِذَا قُرِءَ

الْقُرْءَانُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنْصِتُوا لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ﴾²¹. قال السعدي في تفسير

هذه الآية: " هذا الأمر عام في كل من سمع كتاب الله يتلى، فإنه مأمور بالاستماع له والإنصات، والفرق بين الاستماع والإنصات، أن الإنصات في الظاهر بترك التحدث أو الاشتغال بما يشغل عن استماعه. وأما الاستماع له، فهو أن يلقي سمعه، ويحضر قلبه ويتدبر ما يستمع، فإن من لازم على هذين الأمرين حين يتلى كتاب الله، فإنه ينال خيراً كثيراً وعلماً غزيراً، وإيماناً مستمراً متجدداً، وهدى متزايداً، وبصيرة في دينه، ولهذا رتب الله حصول الرحمة عليهما²²".

العلاقة بين القرآن الكريم واللغة العربية:

¹⁷ سورة القيامة، الآيات (16،17).

¹⁸ سورة القيامة، الآية (18).

¹⁹ سورة القيامة، الآية (19).

²⁰ البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، (1407 هـ)، صحيح البخاري، المدينة المنورة، دار التراث، ج 1، ص 4.

²¹ سورة الأعراف، الآية (204).

²² السعدي، عبد الرحمن بن ناصر، (2003م)، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، بيروت، دار ابن حزم، ص (860).

اختار الله سبحانه وتعالى اللغة العربية لتكون هي لغة أفضل كتبه قال تعالى: ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ

قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾²³. وقال تعالى: ﴿إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا

عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾²⁴.

فأصبحت بهذه الخيرية أفضل لغة لارتباطها بالقرآن الكريم , واكتسبت بذلك وضمنت بقاءها ما بقي القرآن الكريم , حيث أصبحت هي لغة الإسلام الذي ارتضاه الله تعالى ديناً للناس قال تعالى: ﴿وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا﴾²⁵.

إن تأثر اللغة العربية بالقرآن الكريم كان بعظم مكانة القرآن الكريم , وبالتالي لا يمكن حصرها. وسيورد الباحث بعضاً من صور هذا التأثير, فمن تلك الصور:

- 1 - جمع العرب على لغة واحدة بما استجمع منها من محاسن هذه الفطرة اللغوية، التي جعلت أهل كل لسان يأخذون بها، ولا يجدون لهم عنها مرغبا.²⁶
- 2 - تكفل الله بحفظ القرآن الكريم نصاً، وبحفظ اللغة العربية تبعاً ولزوماً، حيث إنها لغة القرآن الكريم الذي تكفل سبحانه وتعالى بحفظه؛ فبفضل القرآن الكريم استطاعت اللغة العربية أن تعيش في ثوبها المتجدد قروناً متواصلة، وعندما تعرضت إلى مخنة التتار وأزمة الغزو وما تبعها من تفكك سياسي وتخلف ثقافي اعتصمت بالمساجد والمعاهد، وصمدت في وجه الحنة، وكان مصدر صمودها القرآن الذي بقي يتلى ويقرأ في الصلوات والحجج²⁷.

²³ سورة يوسف، الآية (2).

²⁴ سورة الزخرف، الآية (3).

²⁵ سورة المائدة، الآية (3).

²⁶ الرافعي، مصطفى صادق، (د.ت)، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، بيروت، دار الكتاب العربي، ص (78).

²⁷ الجندي، أنور، (1982م)، الفصحى لغة القرآن، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ص (54).

3 - لقد كان نزول القرآن بلغة العرب أمراً جعل الله به اللغة العربية لغة المسلمين كافة، ومن ثم فقد أخذت اللغة العربية عقداً من نمو الإسلام واتساعه حتى غدت اللغة الأولى في العالم الإسلامي كله، بحسبانها لغة الصلاة والعبادة، ولغة الثقافة والفكر . وكان من مجالات اتساعها وانتشارها أن اتجه المسلمون من غير العرب يرتلون القرآن باللغة العربية، ويحافظون على تجويده، ويشرحونه لأبناء لغاتهم²⁸.

4 - إقامة أدائها على الوجه الذي نطقوا به وتيسر ذلك لأهلها في كل عصر، وإن ضعفت الأصول واضطربت الفروع، بحيث لولا هذا القرآن الكريم لما وجد على الأرض أسود ولا أحمر يعرف اليوم ولا قبل اليوم كيف كانت تنطق العرب بألستها، وكيف تقيم أحرفها وتحقق مخرجها.²⁹

5 - للقرآن الكريم الأثر الواضح في بناء وتهذيب اللغة العربية، فقد وضع الأسلوب القرآني لبعض الألفاظ معاني جديدة، وخاصة ما اتصل منها بالفقه الإسلامي، كما استحدثت ألفاظاً جديدةً وأعرض عن ألفاظ، فمنع استعمال مدلولاتها وأعاض عنها بغيرها.³⁰

تأثير أداء الحرف العربي بالثقافات اللغوية الجديدة:

لما كانت اللغة العربية هي لغة القوم في ذلك الوقت ، وحيث أن القرآن الكريم قد نزل بها، لم يجد صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم صعوبة في تلاوته، ولم يبذلوا جهداً في ذلك ، بل كان جهدهم مركزاً على حفظه والعمل به وتعليمه. فلم يرد في الروايات أن السلف الصالح من صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم وتابعيهم من عانى من عدم تمكنه من التلاوة الصحيحة لآيات القرآن الكريم لكون القرآن نزل بلغتهم لذا لم يبذلوا جهداً في تلاوته، وإنما كان جهدهم منصباً على حفظه في الصدور. والسبب في ذلك أنهم قد تعودوا سماع اللغة

²⁸ المغامسي، سعيد بن فالح، (1994م)، العلاقة بين حفظ القرآن الكريم وتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد 11، الرياض، ص (114).

²⁹ الرافي، مصطفى صادق، (د.ت)، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، بيروت، دار الكتاب العربي، ص (80).

³⁰ الحجيلي، عبدالرحمن محمد، (1982م)، تأثير القرآن الكريم في دراسة اللغة العربية خلال القرون الثلاثة الأولى للهجرة، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ص (69).

الصفائية فادوها كما سمعوها, فلما نزل القرآن الكريم , بلغتهم , وسمعوه من النبي صلى الله عليه وسلم لم يجدوا صعوبة في تلاوته وتأديته كما سمعوه.³¹ يقول ابن خلدون: "فالتكلم من العرب حين كانت ملكته اللغة العربية موجودة فيهم, يسمع كلام أهل جيله و أساليهم في مخاطبتهم, وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها فيلقنها أولاً ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك. ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة و من كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة و صفة راسخة و يكون كأحدهم"³².

ولم يكن العرب في ذلك الوقت بحاجة إلى دراسة تجويد الحروف وأحكامها ودراسة الإعراب إلا بعد أن اختلطوا بغيرهم من العجم. فبعد اتساع الفتوحات الإسلامية واختلاط العرب بغيرهم من أمم العجم , بدأت ظواهر الخلل باللغة تظهر , وسبب ذلك كما يذكر ابن خلدون أن العرب لما خالطوا العجم تغيرت ملكتهم اللغوية بما ألقى إليها السمع من المخالفات التي للمتعبين من العجم. والسمع أبو الملكات اللسانية ففسدت بما ألقى إليها مما يغيرها لجنوحها إليه باعتياد السمع فالناشئ من الجيل صار يسمع في العبارة عن المقاصد كصفات أخرى غير الكيفيات التي كانت للعرب فيعبر بها عن مقصوده لكثرة المخالطين للعرب من غيرهم ويسمع كصفات العرب أيضا فاختلط عليه الأمر وأخذ من هذه و هذه فاستحدث ملكة وكانت ناقصة عن الأولى. وهذا معنى فساد اللسان العربي.³³

ظهور الحاجة إلى تدوين اللغة:

وكان من نتائج ظهور بوادر دخول الخلل إلى اللغة العربية الحاجة إلى تدوين علوم اللغة فكان تدوين علم النحو , تبعه علم التجويد الحروف ثم تتابع التأليف في علوم اللغة. فقد أشار ابن خلدون أنه لما فسدت ملكة اللسان العربي في الحركات المسماة عند أهل النحو بالإعراب, استنبطت القوانين لحفظها فكان أول من كتب في النحو أبو الأسود الدؤلي بإشارة علي رضي الله عنه, لأنه رأى تغير الملكة فأشار عليه بحفظها , ففزع إلى ضبطها بالقوانين الحاضرة المستقرة

³¹ فيصل, ندى, (2009م), توظيف مهارة الاستماع في التلاوة, ص (9).

³² ابن خلدون, عبد الرحمن بن محمد, تاريخ ابن خلدون, ص (302).

³³ المرجع السابق, ص (298-302).

. ثم استمر ذلك الفساد بملازمة العجم و مخالطتهم حتى تأتى الفساد إلى موضوعات الألفاظ فاستعمل كثير من كلام العرب في غير موضوعه عندهم ميلاً مع هجئة المتعربين في اصطلاحاتهم المخالفة لصريح العربية فاحتيج إلى حفظ الموضوعات اللغوية بالكتاب و التدوين خشية الدروس وما ينشأ عنه من الجهل بالقرآن والحديث. فشمّر كثير من أئمة اللسان لذلك وأملوا فيه الدواوين. فكان سابق الحلبة في ذلك الخليل بن أحمد الفراهيدي أيام أحوج ما كان الناس إليها لذهاب تلك الملكة من العرب فألف فيها كتاب العين. فهذب الصناعة وكمّل أبوابها . وأخذها عنه سيبويه فكمّل تفرعاتها واستكثر من أدلتها وشواهدا ووضع فيها كتابه المشهور الذي صار إماماً لكل ما كتب فيها من بعده.³⁴

مما سبق يتضح ان الخلل بدأ يدخل إلى اللغة العربية من مدخلين هما :

- 1 - النطق بالكلمات مخالفة لقواعد اللغة (النحو) , وهو الخطأ في الحركات التشكيلية., حيث دون أبو الأسود الدؤلي علم النحو لمعالجة هذا الخلل. وهذا النوع من الخطأ يُعرف في علم التجويد باللحن الجلي.
- 2 - النطق بالحروف بأصوات مفردة أو مركبة مخالفة لما هي عليه نطقها باللغة العربية, وهذا النوع من الخطأ يُعرف في علم التجويد باللحن الخفي. وهو ما دفع الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى تدوين كتابه العين حيث خصص جزءاً منه لدراسة الحروف العربية مخرجاً وصفة, إضافة إلى أنه قد جعل معجمه مرتباً حسب مخارج الحروف مبتدئاً بالخلق , ولذا سمي كتابه بالعين لأنه بدأ به كتابه . فقد أورد السيوطي في كتابه المزهري قول ابن كيسان: " سمعت من يذكر عن الخليل أنه قال: لم أبدأ بالهمزة لأنه يلحقها النقص والتغيير والحذف, ولا بالألف لأنها لا تكون في ابتداء كلمة ولا في اسم ولا في فعل إلا زائدة أو مبدلة, ولا بالهاء لأنها مهموسة خفية لا صوت لها, فترلت إلى الحيز الثاني, وفيه العين والحاء, فوجدت العين أنصع الحرفين, فابتدأت به ليكون أحسن في التأليف".³⁵

³⁴ ابن خلدون, عبد الرحمن بن محمد, تاريخ ابن خلدون, ص (298).

³⁵ السيوطي, الحافظ جلال الدين, (د. ت), المزهري في علوم اللغة وأنواعها, تحقيق, محمد أحمد جاد المولى وآخرين, القاهرة, دار إحياء الكتب العربية, ج 1, ص (20).

وقال الفراهيدي في كتابه العين: " فأقصى الحروف كلها العين ثم الحاء, ولولا بحة في الحاء لأشبهت العين لقرب مخرجها من العين, ثم الهاء, ولولا هتة في الهاء لأشبهت الحاء لقرب مخرج الهاء من الحاء , فهذه ثلاثة أحرف في حيز واحد بعضها أرفع من بعض".³⁶

ثم جاء سيبويه تلميذ الخليل فसार على نهج أستاذه فألف كتابه (الكتاب) فختمه بباب الإدغام فقال: " وإنما وصفت لك حروف المعجم بهذه الصفات لتعرف ما يحسن فيه الإدغام وما يجوز فيه , وما لا يحسن فيه ذلك ولا يجوز فيه".³⁷

وقال أبو عمرو الداني في كتابه التحديد في الإتقان والتجويد في بداية كلامه في باب المخارج: " اعلموا أن قطب التجويد و ملاك التحقيق معرفة مخارج الحروف وصفاتها التي بها ينفصل بعضها عن بعض, وإن اشترك في المخرج. وأنا أذكر ذلك على مذهب سيبويه خاصة, إذ هو الصحيح المعول عليه وإن شاء الله تعالى".³⁸

وذكر ابن الجزري في كتابه النشر أنه بعد اتساع رقعة البلاد الإسلامية, ودخول غير العرب تحت ولاية الخلافة الإسلامية, وكثرت القراءة, وتوالت الأجيال حصل التقصير في القراءة, وقل الضبط. إلى أن قال: "فقام جهابذة علماء الأمة وصناديد الأئمة, فبالغوا في الاجتهاد, وبينوا الحق المراد, وجمعوا الحروف والقراءات, وعزوا الوجوه والروايات, وميزوا بين الشاذ والصحيح والفاذ بإصول أصلوها , وأركان فصلوها, وهانحن نشير إليها, ونُعَوِّل كما عَوَّلوا عليها فنقول: كل قراءة وافقت العربية ولو بوجه, ووافقت أحد المصاحف العثمانية ولو احتمالاً, وصح سندها, فهي القراءة الصحيحة التي لا يجوز ردها, ولا يحل إنكارها".³⁹

³⁶ الفراهيدي, الخليل بن أحمد , (1988م), كتاب العين, تحقيق مهدي المخزومي, بيروت, دار الأعلی للمطبوعات, ج1, ص (57-58).

³⁷ سيبويه, أبو بشر عمرو بن عثمان, (2005م), الكتاب, تحقيق, عبد السلام هارون, بيروت, دار الجيل, ج4, ص(436).

³⁸ الداني, أبو عمرو عثمان بن سعيد, (2000م), التحديد في الإتقان والتجويد, تحقيق, غانم قدوري الحمد, عمان, دار عمار, ص (102).

³⁹ ابن الجزري, محمد بن محمد (د.ت), النشر في القراءات العشر, مراجعة محمد علي الضباع, القاهرة, المكتبة التجارية الكبرى, ج1, ص (9).

واقع أداء الحرف العربي في العصر الحاضر:

إن الناظر إلى عصرنا الحاضر ليجد أن اللغة العربية الفصحى قد أصابها الوهن والضعف, وطالها التشويه , فالعادات اللغوية المكتسبة التي دخلت على اللغة العربية عبر تعاقب الأجيال تلو الأجيال سببت للغة العربية الفصحى الإقصاء ليحل بدلاً منها اللغة العامية التي قد استشرت فيها اللحون الجلية والخفية.

فالطفل العربي ينشأ وهو يتحدث اللهجة العامية التي تلقاها من أمة وأبيه ومجتمعه, حيث تختلف هذه اللهجة في نظامها الصوتي والنحوي عن اللغة العربية الفصحى, ولكي يتعلمها فعليه أن يمر بمرحلة التدريب لاكتساب العادات اللغوية الجديدة التي لا توجد في اللهجة التي يتحدثها من أمة وأبيه.⁴⁰

إن هذه الازدواجية في اللغة جعلت اللغة العامية هي اللغة الأم على حساب اللغة العربية الفصحى والتي أصبحت لغةً ثانويةً يحتاج النطق بأصوات حروفها وقواعدها إلى مران وممارسة. لذا فإن العربي اليوم "عند محاولته لقراءة القرآن أو محاولته التحدث أو القراءة باللغة العربية الفصحى, يجد أن النطق بهذا النظام بشقيه الصوتي والنحوي يعتبر شاقاً عليه, مما يدفعه إلى استبدالها بالصفة التي ألفها في لغته العامية".⁴¹

وحيث أن اللغة العربية الفصحى هي الطريق الموصل إلى التلاوة الصحيحة, فإن اللغة العامية قد تعدى تأثيرها إلى تلاوة القرآن الكريم , باعتبار أن نطق الحروف يشمل الظواهر التجويدية كالممدود والغنة والقلقلة وغيرها, كل ذلك داخل في النظام الصوتي , والتجويد لا يتعدى أن يكون طريقة معينة لنطق الأصوات في مختلف الحالات. وبالتالي فإن التشويه الذي يصيب نطق الأصوات تحتلف درجته ويختلف أثره على المعنى, ودرجة التشويه هي التي تحدد خطورة الخطأ وتحدد بالتالي المسائل التي ينبغي أن تتقدم على غيرها في عملية التعلم, فالعربي

⁴⁰ أبو بكر, يوسف الخليفة, (1973م), أصوات القرآن كيف نتعلمها ونعلمها, الخرطوم, مكتبة الفكر الإسلامي, ص(37).

⁴¹ المرجع السابق, ص (38).

الذي نشأ وهو يتحدث لغة عامية تختلف في كثير من مظاهرها الصوتية عن الفصحى لغة القرآن، يحتاج إلى وقت طويل ومجهود مضمّن لتصحيح نطقه قبل أن يستطيع قراءة القرآن قراءة صحيحة.

المراجع:

أولاً: المراجع العربية:

القرآن الكريم

ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، (2004م)، تاريخ ابن خلدون، اعتنى بها: أبو صهيب الكرمي، عمان: دار الأفكار الدولية.

ابن الجزري، محمد بن محمد (د.ت)، النشر في القراءات العشر، مراجعة محمد علي الضباع، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى.

أبو بكر، يوسف الخليفة، (1973م)، أصوات القرآن كيف نتعلمها ونعلمها، الخرطوم، مكتبة الفكر الإسلامي.

أنيس، إبراهيم، وآخرون، (١٩٧٠م)، المعجم الوسيط، قطر، دار إحياء التراث الإسلامي.

البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، (1407 هـ)، صحيح البخاري، المدينة المنورة، دار التراث.

الجندي، أنور، (1982م)، الفصحى لغة القرآن، بيروت، دار الكتاب اللبناني.

الحجيلي، عبد الرحمن محمد، (1982م)، تأثير القرآن الكريم في دراسة اللغة العربية خلال القرون الثلاثة الأولى للهجرة، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة.

حيدر، عامر أحمد، وإبراهيم، عبد المنعم خليل، (٢٠٠٥م)، تصحيح لسان العرب، لبنان، دار الكتب العلمية.

الدنان, عبد الله, (1999م), تعليم اللغة العربية الفصحى في رياض الأطفال, الملتقى التربوي العربي,
اللقاء الأول: التعلم والتعليم في العالم العربي الفترة 20-23 مايو 1999م, بيت مري, لبنان.
متاح عبر الإنترنت على الرابط

<http://www.almoultaqa.com/dannan.aspx>

الرافعي, مصطفى صادق, (د.ت), إعجاز القرآن والبلاغة النبوية, بيروت, دار الكتاب العربي.

السعدي, عبد الرحمن بن ناصر, (2003م), تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان, بيروت,
دار ابن حزم.

سيبويه, أبو بشر عمرو بن عثمان, (2005م), الكتاب, تحقيق, عبد السلام هارون, بيروت, دار
الجيل.

السيد, محمود, (١٩٨٨ م), الموجز في طرائق تدريس اللغة العربية وآدابها, بيروت, دار العودة.

السيوطي, الحافظ جلال الدين, (د. ت), المزهري في علوم اللغة وأنواعها, تحقيق, محمد أحمد جاد
المولى وآخرين, القاهرة, دار إحياء الكتب العربية.

الطحان, طاهرة أحمد السباعي (2002م), برنامج مقترح لتنمية بعض مهارات الاستماع وأثرها
علي تنمية بعض مهارات التحدث لدى أطفال ما قبل المدرسة, رسالة دكتوراه غير منشورة,
طنطا, جامعة طنطا, كلية التربية.

الفراهيدي, الخليل بن أحمد, (1988م), كتاب العين, تحقيق مهدي المخزومي, بيروت, دار
الأعلى للمطبوعات.

فيصل, ندى, (2009م), توظيف مهارة الاستماع في التلاوة, بحث مقدم إلى مؤتمر نحو استثمار
أفضل للعلوم التربوية والنفسية في ضوء تحديات العصر 25-27/10/2009م دمشق, جامعة
دمشق.

مدكور، علي أحمد، (1984م)، تدريس فنون اللغة العربية، الكويت، مكتبة الفلاح.
المغامسي، سعيد بن فالح، (1994م)، العلاقة بين حفظ القرآن الكريم وتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد 11، الرياض.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

Fisher, D. L. (1995). *The Development of a program to increase listening Skills in first grade students through storytelling*, M. A thesis. Practicum. Nova University.

Rakes, C. (1987). *Developing Skills*. London: Macmillan Publishers .

دراسة أثرية فنية لطستين من النحاس باسم الأمير جاجم السيفى من قمرى بترى بالمملكة المتحدة

د. عاطف عبد الدايم عبد الحى *

المخلص البحث

الطسوت من الأواني التي تمتاز بكبر حجمها والتي استمرت صناعتها في العصر الإسلامي ولا سيما العصرين الأيوبي والمملوكي. ومن حيث الشكل فالطست إناء عادة ما يكون مصنوع من البرونز أو النحاس وينتهي من أعلى بشفة منفرجة إلى الخارج وقد يأخذ البدن الشكل المنبعج. وتتشابه الطسوت مع الصديريات من حيث الشكل فالصديريات عبارة عن أواني مستديرة تمتاز بأن فتحتها أضيق من قاعدتها ولذلك تكون منبعجة من أسفل وقد يكون قاعها مستوي أو مقوس وأعدت لحمل الطعام بكميات كبيرة تمهيداً لتفريقه على الحاضرين أما الطسوت فيمكن اعتبارها آنية فردية يقدم لكل فرد طاسته الخاصة التي يتناول فيها طعامه لا يشاركه فيها غيره كما كانت تستخدم في توزيع السكر بماء الليمون على الحاضرين وقد تستخدم في غسل الأيدي أو القماش وحمل الطعام والشراب وتوزيعه على الناس في الاحتفالات. وأثناء زيارتي للمملكة المتحدة قمت بفحص مجموعة من التحف الفنية الإسلامية بمتحف بترى (Petrie museum UCL UK) ومن بين تلك المجموعة من التحف وقع اختياري على طست من النحاس المكفت من مصر أو الشام (U C 74847-8) ليكون موضوعاً لهذا البحث. وتتميز دراسة هذا الطست بأنها جديدة إذ لم يسبق دراسة هذه التحفة من قبل كما أخبرني بذلك مدير المتحف. ولعل أهمية هذا الطست ترجع إلى كونه يحمل رنوكاً وظيفية وكتابات تحمل اسم السيفى جاجم من

* كلية الآثار جامعة الفيوم (قسم الآثار الإسلامية)

تمرباى شاد السلاح خاناه غير أنه لا يحمل تاريخ صناعته. ودراسة مجموعة الرنوك والكتابات المسجلة على هذا الطست سوف تساعد في التوصل إلى تاريخ دقيق لهذه التحفة والتي بلا شك ألها تعود بتاريخها إلى العصر المملوكى. ويساعد في التعرف على تاريخ هذه التحفة دراسة بعض التحف المملوكية المشابهة لهذا الطست. وجملة القول هنا أن العصر المملوكى أمدا بالعديد من الطسوت المعدنية ذات الزخارف المختلفة بالإضافة إلى عنصر الكتابات التي اشتملت على أسماء سلاطين وملوك وأمراء الدولة المملوكية.

يوجد في متحف بترى ⁽¹⁾ بالمملكة المتحدة (لوحة رقم 1) طستان ⁽²⁾ من النحاس ⁽³⁾ يحملان اسم الأمير جانم السيفى من تمرباى ⁽⁴⁾ (اللوحات أرقام 2 ، 3 ، 4).

(*) : أقدم بخالص شكرى وتقديرى للعاملين في متحف بترى بالمملكة المتحدة وأخص بالذكر Dr.Stephen Quirke و Carolyn Perry وكذلك Dr.Okasha El Daly لما قدموه لى من عون ومساعدة أثناء تواجدى بالمملكة المتحدة لأنجاز هذا البحث.

⁽¹⁾ : أسس متحف بترى للآثار المصرية (Petrie museum of Egyptian Archaeology) في عام 1892م كمتحف جامعى من إرث الكاتبة أميليا أدوردز كى يستعان به في تدريب طلبة الآثار المصرية بكلية لندن الجامعية (UCL) (University College London) وسرعان ما تزايدت مقتنيات المتحف ولا سيما بعد جهود عالم الآثار المصرية (وليم ماثيو فلندرز بترى) ومع التقادم الزمني زادت مقتنيات المتحف المذكور إذا أضيفت لهذا المتحف مجموعة السير (هنرى ويلكم) في ستينيات القرن العشرين الميلادى ويحتوى المتحف الآن على حوالى 80 ألف قطعة أثرية تغطى آثار مصر عبر العصور.

⁽²⁾ : الطست الطس في لغة طىء ، وأصل الكلمة طشت بالسين المعجمة ولكن بعد تعريبها قيل بالسين المهملة ، وقد غلب استعمال لفظ الطشت بشين معجمة مع كسر الطاء وصوابه بالسين المهملة مع فتح الطاء وأصله طس بسين مشددة فأبدلت من إحدى السينين تاء للاستثقال فإذا جمع أو صغر ردت السين إلى أصلها فيقال في الجمع طاس وطسوس وفي التصغير طسيس ويقال فيه أيضاً طسة ويجمع على طاسات والناس يقولون طاسة ويجمعونه على طاسات ويجعلون الطست اسماً لنوع خاص والطاسة اسماً لنوع خاص أيضاً، وقال البعض طشت وطست وطس وطسشة وطاس وطاسة كلمات كلها تعريب كلمة تشت الفارسية وتعنى الأثناء النحاسى الذى تغسل فيه الأيدي ومنه عند العامة الدست أى حلة من نحاس كبيرة ، وفي التركية تاس وتست وتشت وفي الكردية تشت وطشت وطست وطاس ، ومن الألفاظ المرتبطة بالطست الطستخان وهو عبارة عن قصعة كبيرة يتناول عليها الطعام من تست أى طس وخوان بمعنى مائدة. ومن المصطلحات المرتبطة أيضاً بالطست مصطلح الطشت خاناه ومعناه بيت الطشت سميت بذلك لأن فيها بيت الطشت الذى تغسل فيه الأيدي والطشت الذى يغسل فيه القماش. والطسوت من الأوانى التي تمتاز بكون حجمها ومن حيث الشكل فالطست إناء ذو أصابع قائمة تنتهى من أعلى بشقة منفرجة إلى الخارج وقد يأخذ الجسم أحياناً الشكل المنيع وهو تشابهه مع الصدرية من حيث الشكل حيث إن الصدرية عبارة عن أواني مستديرة تمتاز بأن فتحتها أضيق من قاعدتها ولذلك تكون منبعجة من أسفل ، وقد يكون قاعها مستوى أو مقوساً ولكن الطاسات تختلف عن الصدرية من

وهذان الطستان متشابهان من حيث الشكل العام والزخارف والنصوص الكتابية المسجلة على البدن كما أنهما خاليان من التكفيت (5) الذى شاع على التحف المعدنية فى العصر المملوكى.

ولدراسة هذين الطستين دراسة أثرية فنية أرى أن يقسم الموضوع إلى قسمين : الأول يتضمن الدراسة الوصفية فى حين يشتمل القسم الثانى على الدراسة التحليلية.

حيث الحجم حيث إن الصديريات قد أعدت لحمل الطعام بكميات كبيرة تمهيداً لتوزيعه على الحاضرين لذلك فإن الطاسات يمكن اعتبارها آنية فردية يُقدم لكل فرد طاسته الخاصة التي يتناول فيها طعامه لا يشاركه فيها غيره كما كانت تستخدم فى توزيع السكر بماء الليمون على الحاضرين. الغزولى (علاء الدين على بن عباد الله البهائى) ، مطالع البدور فى منازل السرور ، جزآن ، الطبعة الأولى ، مطبعة إدارة الوطن 1299-1300هـ ، ج2 ، ص 64 ؛ الرازى (محمد بن أبى بكر بن عبد القادر) ، مختار الصحاح ، عنى بترتيبه السيد محمود خاطر ، الطبعة التاسعة ، القاهرة 1962م ، ص 392 ؛ عبد اللطيف إبراهيم علي ، دراسات تاريخية وأثرية فى وثائق من عصر الغوري ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، قسم الآثار (فرع الآثار الإسلامية) ، إشراف محمد مصطفى زيادة ، وفريد شافعي 1376 هـ / 1956م تحقيق رقم 295 ، ص 28 ؛ السيد آدى شير ، الألفاظ الفارسية المعربة ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، دار العرب للبستان 1987-1988م ، ص 112 ؛ الفلقشندى (أحمد بن على ت 821هـ/1418م) ، صبح الأعشى فى صناعة الأنشا ، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان ، دار الكتب العلمية 1407هـ/1987م ، ج4 ، ص 9 ، ص 10 ؛ طوبيا العنيسى ، تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية مع ذكر أصلها بحروفه ، القاهرة ، دار العرب للبستان 1988-1989م ، ص 46 ؛ عبد العزيز صلاح سالم ، الفنون الزخرفية فى العصر الأيوبي ، جزآن ، مركز الكتاب والنشر 1420هـ/2000م ، ج1 ، التحف المعدنية ، ص 50 ؛ فايزة محمود عبد الخالق الوكيل ، الشوار (جهاز العروس فى مصر) ، القاهرة ، دار نهضة الشرق ، دار الوفاء 2000م ، ص 87.

(3) جرت العادة أن تصنع الطسوت من المعدن وعادة ما يكون معدن النحاس ولكن هناك بعض الطسوت التي صنعت من مواد أخرى أهمها الزجاج السميكة ومن أمثلتها طست من الزجاج السميكة كان بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ونقل الآن إلى متحف الجزيرة بالقاهرة يحمل اسم المؤيد. (رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة 24152 ورقم السجل بمتحف الجزيرة بالقاهرة 750. فايزة محمود عبد الخالق الوكيل ، المرجع السابق ، ص 96.

(4) : متحف بترى برقم U C 74847-8

(5) : تكفيت: التكفيت هى كلمة فارسية الأصل وتعنى دق ولكنها تعنى من الناحية الصناعية زخرفة الآنية المعدنية بمادة أثمن وأقيم منها ومختلف عنها ، وقد عرف التكفيت منذ العصور القديمة إذ يوجد فى المتحف البريطانى تمثال من البرونز للملكة من عهد الفرعنة وشعرها وأجزاء من ملابسها مكفطة برقائيق من الذهب والفضة والنحاس. ألفرد لو كاس ، المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة زكى أسكندر ، القاهرة 1945م ، ص 381 — 382 ؛ سعاد ماهر ، الفنون الإسلامية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986م ، ص 124. قتيبة الشهاى ، زخارف العمارة الإسلامية فى دمشق " بحث ميدانى بعدسة المؤلف " ، الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة 1996م ، ص 13 ؛ على أحمد الطائيش ، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة فى العصرين الأموى والعباسى ، مكتبة زهراء الشرق 2000م ، ص 56 ؛ منى محمد بدر ، أثر الحضارة السلجوقية فى دول شرق العالم الإسلامى على الحضارتين الأيوبية والمملوكية ، ج1 ، القاهرة ، مكتبة زهراء الشرق 2002م ، ص 269.

أولاً : الدراسة الوصفية:

يتشابه هذان الطستان من حيث ارتفاعهما وعمقهما وقطرهما إذ يبلغ ارتفاع الطست الواحد منهما 17 سم وعمقه 17 سم وقطره 34 سم.

وأهم ما يميز هذين الطستين تلك النصوص الكتابية والرنوك (6) الوظيفية والزخارف (7) النباتية والهندسية التي سجلت بالحفر البارز على البدن من الخارج بينما السطح الداخلى للطستين خالٍ تماماً من أية نصوص كتابية أو زخارف.

(6): رنوك: كلمة رنوك جمع مفرد لها رنك والرنك كلمة فارسية تعني اللون ونطقها بالفارسية رنج ثم عربت الكلمة وأصبحت تنطق رنك وقد اصطلح مؤرخو الفنون على إطلاقها على الشارات التي اتخذها سلاطين وأمراء المسلمين منذ القرن السادس الهجرى / الثاني عشر الميلادى حتى أواخر القرن الثاني عشر الهجرى / الثامن عشر الميلادى ولما كان اللون يلعب دوراً أساسياً في التمييز بين الشارات فاصطلح على تسميتها باسم الرنوك ومن أهمها الرنوك الوظيفية والتي عادة ما كانت تعبر عن الوظائف التي كان يشغلها الأمير. أبو الفدا (عماد الدين اسماعيل بن محمد بن عمر ت 732هـ / 1331 — 1332م)، تقويم البلدان، بيروت — لبنان، دار صادر — عن طبعة باريس عام 1840م، ج 4، ص 480؛ ماريّا لوطاردين، التعريف بفن الشعارات الإسلامية، ترجمة عبد اللطيف الخطيب، المؤتمر الثالث للآثار بالبلاد العربية 8 — 18 نوفمبر 1959م، القاهرة 1961م، من ص 471 إلى ص 475، ص 471؛ حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، 3 أجزاء، دار النهضة العربية 1965 — 1966م، ج 1، ص 170؛ أحمد عبد الرازق أحمد، الفخار المصرى المطلق في العصر المملوكى، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة القاهرة 1969م، ص 9؛ حسن الباشا، دومينيكو تريفيزانو، بحث ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها، القاهرة، مؤسسة الأهرام 1970م، من ص 86 إلى ص 96، ص 91؛ سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون، 5 أجزاء، القاهرة المجلس الأعلى للشتون الإسلامية 1971 — 1983م، ج 3، ص 16؛ مایسة داود، المشكاوات الزجاجية في العصر المملوكى، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة 1971م، ص 414؛ أحمد السعيد سليمان، تأصيل ما ورد في تاريخ الجبرتي من الدخيل، القاهرة، دار المعارف 1979م، ص 115؛ مایسة داود، الرنوك الإسلامية، فصلة بمجلة الدارة، العدد الثالث، السنة السابعة ربع الثاني 1402هـ / فبراير 1982م، من ص 27 إلى ص 41، ص 28؛ كارل ولتسينجر، الآثار الإسلامية في مدينة دمشق، تعريب قاسم طوير، تعليق عبد القادر الرياحى، دمشق 1984م، ص 36؛ محمد قنديل البقلی، التعريف بمصطلحات صبح الأعشى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984م، ص 163، حرف الراء؛ مایسة محمود داود، النوافذ وأساليب تغطيتها في عمائر سلاطين المماليك بمدينة القاهرة دراسة معمارية وفنية، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة 1985م، ص 256؛ مایسة محمود داود، الرنوك الإسلامية، ص 2؛ محمد محمد أمين وليلي على إبراهيم، المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية (648 — 923هـ / 1250 — 1517م)، القاهرة، دار النشر بالجامعة الأمريكية، الطبعة الأولى 1990م، ص 56؛ — حسن الباشا، بعض عمائر قانصوه الغورى في صورة دومينيكو

وعلى الرغم من أهمية الزخارف النباتية والهندسية التي حفرت على هاتين التحفتين إلا أن الكتابات المسجلة عليهما ذات قيمة كبيرة من حيث الشكل والمضمون.

وقد سجلت الكتابات على الطستين بالحفر البارز بالخط الثلث (⁸) على أرضية من الزخارف النباتية داخل خراطيش (⁹) مستطيلة الشكل.

تريفيزانو ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، 5 أجزاء ، الطبعة الأولى ، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع 1420هـ / 1999م ، ج 1 ، من ص 347 إلى ص 354 ، ج 1 ، من ص 347 إلى ص 354 ، حسن الباشا ، المشكاوات ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، 5 أجزاء ، الطبعة الأولى ، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع 1420هـ / 1999م ، ج 2 ، من ص 256 إلى ص 261 ، ص 259 ؛

Prisse d, Avennes, L, Art Arabe d, Apres Les Monuments du Kaire, Paris, 1869-1877. pp 63-80.

Rogers (E.T), Le Blason chez les princes Musulmans de L,Egypt et de la Syrie, Bulletin, L,institut- Egyptien, Deuxieme Serie – no 1 , annee 1880, Caire , imprimerie Francaise Moures E t c 10 , 1882. pp 1-2.

Mayer (L.A) ,Saracenic heraldry, Oxford, 1933.p 26.

(⁷): تعرف الزخرفة لغوياً بأنها فن تزيين الأشياء بالنقش أو التطريز أو التعطيم وغير ذلك وتزخرف بمعنى تزين أما المقصود بالزخارف النباتية كل زينة أو حلية زخرفية تعتمد في رسمها أو نقشها على عناصر نباتية كالسيقان والأوراق والأزهار والثمار وتختلف أشكالها وصورها سواء كانت بشكلها الطبيعي أو محورة عن الطبيعة بصورة بعيدة عن أصلها ولقد اهتم المسلمون بالزخرفة وربطوها بروح الإسلام وأصالته وتعاليمه. محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم ، المرجع السابق ، ص 59 ؛ صالح ساري ، العناصر الزخرفية في الحضارة العربية الإسلامية ، بحث ضمن كتاب المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، الفن العربي الإسلامي ، ج 3 ، الفنون ، تونس 1997م ، من ص 45 إلى ص 63 ، ص 45 ؛ منى السيد محمد البسيوني ، الزخارف الإسلامية وعلاقتها بالعمارة دراسة تفصيلية لـ زخارف مباني العصر المملوكي ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الهندسة ، جامعة القاهرة 1999م ، ص 4 ؛ عبد العزيز صلاح سالم ، المرجع السابق ، ج 2 ، ص 94.

(⁸): يعتبر الخط الثلث من أجمل فروع الخط المقور وأكثرها استخداماً على الآثار وقد شاع استخدامه خاصة في عصر السلاجقة الروم في آسيا الصغرى وفي عصر المماليك والعصر العثماني ، كما استخدم الخط الثلث في النصوص القرآنية على الآثار في أقطار عديدة وهو أصعب الخطوط وأكثرها جمالاً ويمتاز بالمرونة ومتانة التركيب وبراعة التأليف وحسن توزيع الحلقات ، كما أنه يحتاج إلى المثابرة والصبر لأتقانه وقد اختلف في سبب تسمية الخط الثلث بهذا الاسم وإن كان البعض يرى أن خط الثلث من حيث الحجم ثلث خط الطومار إذ إن عرض الطومار أربع وعشرون شعرة من شعر الرذون بينما عرض الثلث ثمان شعرات. ابن الصائغ (عبد الرحمن بن يوسف 845هـ / 1442م) ، تحفة أولى الألباب (مجموع في علم الكتابة وفروعها) ، مخطوط بدار الكتب المصرية رقم 13 علوم معاشية عربي ، ميكروفيلم رقم 42548 ، ورقة 35 ؛ القلقشندي ، المصدر السابق ، ج 5 ، ص 423 ، ص 430 ، ص 438 ، ج 3 ، ص 58 ؛ النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب) ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، 30 جزءاً ، تحقيق محمد ضياء الدين الرئيس ومحمد عبد الهادي شعيرة ، ومراجعة محمد مصطفى زيادة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

وتشتمل كل آنية على أربعة خراطيش كتابية لأحداث نوع من التوازن مع الرنوك الوظيفية.

ونص الكتابة المسجلة بالخط الثلث على الطست الأول هي كما يلي :

الخرطوش الأول : مما عمل برسم المقر الأشرف الكريم (لوحة رقم 5 — شكل رقم 1)

الخرطوش الثاني : العالى المولوى الأميرى الكبرى (لوحة رقم 6 — شكل رقم 2)

الخرطوش الثالث : السيفى جانم السيفى [كذا] من تمر باى شاد (لوحة رقم 7 — شكل رقم 3)

الخرطوش الرابع : السلاح خاناه الشريفة الملكى الأشرفى (لوحة رقم 8 — شكل رقم 4)

وقد زخرفت الخراطيش المذكورة بزخارف نباتية قوامها أوراق نباتية محورة عن الطبيعة

تنتهى بورقة نباتية ثلاثية أعلى وأسفل الخرطوش (لوحة رقم 6 ، ولوحة رقم 7 — شكل رقم

1، وشكل رقم 2).

وكل جانب من جانبي الخرطوش الكتابي ينتهى بزخرفة نباتية من طراز الآرابيسك (¹⁰)

على شكل الدلايات التى تتدلى من البخاريات (¹¹) (لوحة رقم 9 ، وشكل رقم 5).

1990—1992م، ج 29، ص 221؛ محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، المكتبة الثقافية (8) أول مارس 1963م، ص 23؛ أحمد عبد الله سرحان، حرفنا العربى وأعلامه العظام عبر التاريخ، الطبعة الأولى، القاهرة، دار البيان للنشر والتوزيع 1989م، ص 107؛ عفيف البهنسى، فن الخط العربى، بحث ضمن كتاب المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الفن العربى الإسلامى، ج 3، الفنون، تونس 1997م، من ص 64 إلى ص 82، ص 71؛ حسن الباشا، أهمية شواهد القبور بوصفها مصدراً لتاريخ الجزيرة العربية فى العصر الإسلامى، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامىة، 5 أجزاء، الطبعة الأولى، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع 1420هـ / 1999م، ج 3، من ص 190 إلى ص 215، ص 192.

El Basha (H), The Development of Qur'anic Script and its Spread, Encyclopedia of Islamic Architecture, Arts & Archaeology, vol 3, Awraq Sharqiya 1999.pp79-86 p86.

Porter (V) & Nayel (H), Mightier than the sword Arabic Script beauty and meaning, Islamic Art museum Malaysia 2004,p 224.

(⁹): خرطوش: هو الإطار المستطيل الذى ابتدعه المصريون القدماء لحصر أسماء ملوكهم فى نقوشهم الهيروغليفية. أحمد عيسى بك، المحكم فى أصول الكلمات العامة، الطبعة الأولى، مصر، مطبعة مصطفى البابى الحلبي وأولاده 1939م، ص 74؛ سامح فرج، معجم فرج للعامة المصرية والتعبيرات الشعبية للصناع والحرفيين المصريين فى النصف الثانى من القرن العشرين، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006م، ص 149.

(¹⁰): الآرابيسك (Arabesque) لفظ أجنبى يعبر عنه فى بعض الأحيان باسم الرقش أطلقه مؤرخو الفنون من الأوروبيين على

نوع معين من الزخرفة الإسلامىة والكلمة العربية التى ينبغى أن تستعمل بدلاً من هذا اللفظ الذى شاع بين مؤرخى الفنون الإسلامىة من العرب هو كلمة التوريق سواء كانت العناصر الزخرفية نباتية أم كتابية أم حيوانية أم هندسية لأن هذه الكلمة أصدق فى الدلالة على هذا النوع من الزخرفة الذى أبرز ما فيه هو ظاهرة النمو والتوريق ماهو فى الحقيقة إلّا نمو وتكاثر ولا تزال كلمة

وتتشابه الرنوك الممثلة على هذين الطستين مع بعضها البعض إذ يحمل كل طست رنكاً وظيفياً مكرراً أربع مرات على بدن الآنية من الخارج (لوحة رقم 10 — شكل رقم 6).

والرنك عبارة عن دائرة تحيط بها دائرة أخرى ذات شكل مفصص بالحفر البارز وقد قسمت الدائرة إلى ثلاثة شطوب بالشطب العلوى زخارف نباتية عبارة عن فرع نباتى تتفرع منه مجموعة من الوريقات أما الشطب الأوسط وهو الأكثر اتساعاً فقد رسم به رنك وظيفى عبارة عن رسم لكأس كبير وعلى بدن هذا الكأس رسم لكأسين صغيرين بالحفر البارز وربما يمثل ذلك نموذجاً فريداً فى رسوم الرنوك الوظيفية.

وعلى يمنة الكأس جزء من رسم دواة يستكمل رسمها على يسرة الكأس المذكور وبمعنى آخر فإن الرنك هنا عبارة عن رسم لمقلمة وهى رنك الدوادار يقطعها عند المنتصف رسم كأس.

أما الشطب السفلى فيتوسطه رسم كأس على أرضية من الزخارف النباتية من طراز الآرابيسك.

التوريق مستعملة فى اللغة الأسبانية حتى اليوم للدلالة على هذه الزخرفة. زكى محمد حسن ، فنون الإسلام ، القاهرة 1948م. ص 250 ؛ محمد عبد العزيز مرزوق ، الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1974م ، ص 11، هامش 3 ؛ صلاح الدين سيد علي البحيري ، عالمية الحضارة الإسلامية ومظاهرها فى الفنون ، حوليات كلية الآداب ، جامعة الكويت 1982م ، ص 53 ؛ عفيف البهنسي ، الفن الإسلامى ، دمشق ، دار طلاس 1986م ، ص 355 ؛ محمود إبراهيم حسين ، الزخرفة الإسلامية الآرابيسك ، القاهرة ، المطبعة التجارية الحديثة 1987م ، ص 9 ؛ على أحمد الطائش ، المرجع السابق ، ص 21.

Herzfeld, Arabesque, Encyclopedia of Islam, vol 1, London 1960.

(¹¹): بخارية: ربما سميت بهذا الاسم نسبة إلى بخارى فى إيران أو إلى حى البخارية بالبصرة والبخارية مصطلح صناع للدلالة على وحدة زخرفية مستديرة الشكل لها حلية تشبه ورقة الشجر من أعلاها وأخرى من أسفلها ، وفى القرن التاسع عشر الميلادى أصبحت تعنى الصفة التى كانت توضع غالباً على جوانب الدورقاعة ليوضع عليها بعض أدوات الطعام والشراب مثل الكؤوس ونحوها. محمد محمد أمين ولبلى على إبراهيم ، المرجع السابق ، ص 20 ؛ محمد على عبد الحفيظ ، المصطلحات المعمارية فى وثائق عصر محمد على وخلفائه 1805 — 1897م ، الطبعة الأولى ، القاهرة 2005م ، ص 29.

وتنحصر النصوص الكتابية والرنوك والزخارف السابق ذكرها بين شريطين رفيعين من زخارف الميمات⁽¹²⁾ التي تمثل النماذج المبكرة لشكل الجفت⁽¹³⁾ حيث يوجد الشريط العلوى أسفل حافة الآنية والشريط السفلى أعلى القاعدة مباشرة (لوحة رقم 4 ، 5 و 6 — وشكل رقم 7).

ومن الملاحظ أن هناك آثار تلوين باللون الأبيض في الحدود الخارجية الغائرة التي تحيط بالنصوص الكتابية والرنوك والزخارف النباتية.

ثانياً : الدراسة التحليلية:

من خلال ما ورد على هذين الطستين من كتابات يتضح أن هذه الكتابات لا تتضمن تاريخ صناعة هاتين التحفتين ومن ثم فإن الدراسة التحليلية تهدف بالدرجة الأولى إلى دراسة ما ورد على التحفتين المذكورتين في الدراسة الوصفية من ألقاب⁽¹⁴⁾ ووظائف ورنوك وظيفية

(12) ميمات: نوع من الزخرفة تشبه السلسلة ولكن على شكل ميمات أى حرف الميم المتصلة. محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم ، المرجع السابق ، ص 118.

(13) جفت: من التركية جُفت ومعناه زوج خلاف الفرد. طوبيا العنيسى ، المرجع السابق ، ص 20.

(14) هناك فرق بين اللقب والنعته والاسم والكنية فاللقب في اللغة هو النبز والنبز ما يخاطب به الرجل الرجل من ذكر عيوبه وما ستر عنده أحب إليه من كشفه وبذلك يختلف المعنى اللغوى للقب عن المدلول الشائع ، أما النعت في اللغة فهو الصفة فعندما يقال لشخص أنه نعت بنعت ما أى وصف بذلك الوصف ومتفق على أن الصفة هى ما يختاره الرجل ويفضله ويزيد في احترامه ولكن العامة استخدمت اللقب في موضع النعت الحسن وعلى الجملة فإن اللقب والنعته يستخدمان في المدح والذم ، وقد فرق البعض بين اللقب والنعته على أساس أن اللقب ينطبق على صفات المدح التي تتكون من كلمة واحدة مثل السلطان الملك المرابط وهكذا أما النعت فينطبق على صفات المدح التي تتكون من عدة كلمات مثل سيف الدنيا والدين و خليل أمير المؤمنين أما الاسم عند النحاة مادل على مسمى دلالة إشارة واشتقاقه من السمة وهى العلامة لأنه أصبح علامة على المسمى الذى يميزه عن غيره والمراد بالاسم ما ليس بكنية ولا لقب أما الكنية عند النحاة فهى أحد أقسام العلم أيضاً والمقصود بها ما تصدر بكلمة أب أو أم ، وقال العيني أن الكنية تستعمل عند العرب للتعظيم والتوقير بينما قال الصفدى أن اللقب يتقدم على الكنية وتتقدم الكنية على العلم ثم التسمية إلى البلد ثم إلى الأصل ثم إلى المذهب في الاعتقاد ثم في العلم أو الصناعة أو الخلافة أو السلطنة أو الوزارة أو القضاء أو الإمرة أو المشيخة أو الحج أو الحرفة . العيني (بدر الدين محمود العيني 762 — 855هـ / 1360 — 1451م) السيف المهند في سيرة الملك المؤيد شيخ الحمودى ، تحقيق ، فهميم محمد شلتوت ومراجعة ، محمد مصطفى زيادة ، القاهرة ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر 1966 — 1967م ، ص 59 ؛ الصفدى (صلاح الدين خليل بن أيبك 696 — 764هـ / 1296 — 1362م) ، الوافى بالوفيات ، 24 جزءاً ، تحقيق ، س. دبدرينغ وآخرين 1394 — 1413هـ / 1974 — 1993م ، ج 1 ، ص 33 ، ص 34 ؛ محمد عبد العزيز مرزوق ، المرجع السابق ، ص 47 ؛ القلقشندى المصدر السابق ، ج 5 ، ص 423 ، ص 430 ، ص

وربطها بما ورد من معلومات تاريخية عن صاحب هاتين التحفتين وتحليل الزخارف النباتية ؛ وكل ذلك بهدف التعرف على تاريخ صناعة هاتين التحفتين ونسبتهما إلى مكان إنتاجهما (15).

الكتابات من حيث الشكل والمضمون:

تمثل النصوص الكتابية عنصراً مهماً في الفن الإسلامي (16) من حيث الشكل والمضمون اللذين يلعبان دوراً بارزاً في التعرف على ماهية النصوص الكتابية ومدى صلتها بالآثار (17).

أما من حيث الشكل فقد سبق القول أن كتابات هذين الطستين قد سجلت بالخط الثلث ذو الأرضية النباتية وقد شاع هذا النوع من الخط وانتشر على الآثار الإسلامية في العصر المملوكي (18) وهو يتشابه كثيراً مع كتابات بعض التحف الفنية الإسلامية التي تنسب إلى العصر المملوكي البحري (19) والجر كسي (20).

438 ؛ حسن الباشا ، الألقاب على الآثار والتحف الفنية ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، 5 أجزاء ، الطبعة الأولى ، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع 1420هـ / 1999م ، ج 2 ، من ص 316 إلى ص 330 ، ص 316 .
(15) : حسين عليوة ، الكتابات الأثرية العربية دراسة في الشكل والمضمون ، المجلة التاريخية المصرية ، المجلدان الثلاثون والواحد والثلاثون 1983 — 1984م ، من ص 203 إلى ص 262 ، ص 236 ؛ مایسة محمود داود ، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى القرن الثاني عشر للهجرة (7 — 18م) ، الطبعة الأولى ، مكتبة النهضة المصرية 1991م ، ص 15.

¹⁶ Komaroff (L) Islamic art at the Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art 1998,p2.

(17) : حسن الباشا ، الكتابات الأثرية العربية وصلتها بالآثار والحضارة ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، ج 3 ، الطبعة الأولى ، بيروت — لبنان ، أوراق شرقية 1420هـ / 1999م ، من ص 216 إلى ص 221 ، ص 218 .
(18) سعد ماهر ، الفنون الإسلامية ، ص 150 .

(19) من أمثلة ذلك شمعدان من النحاس باسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون.

Porter (V) & Nayel (H), op.cit, p.81.

(20) من أمثلة ذلك طشت أو صدرية من النحاس المكفت بالفضة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (سجل رقم 4120) عليه كتابة بالخط الثلث تتضمن ألقاب زوجة السلطان قايتباي. حسن الباشا ، أثر المرأة في فنون القاهرة ، ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، القاهرة ، مؤسسة الأهرام 1970م ، من ص 171 إلى ص 176 ، ص 173 ؛ جمال عبد الرحيم ، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي ، القاهرة د. ت. ص 38 ، شكل 52. كما يوجد طشت آخر باسم زوجة السلطان قايتباي بمتحف الفن الإسلامي (رقم السجل 15086) عليه كتابة بالخط الثلث تتضمن ألقاب زوجة السلطان قايتباي

وتميزت الكتابات بوضعها داخل خراطيش ⁽²¹⁾ وهى تشبه أيضاً مثيلاتها من التحف المعدنية المعاصرة لها ⁽²²⁾.

وقد التزم كاتب النص الكتابي المسجل على هذين الطستين بقواعد خط الثلث التى عرفت خلال تلك الفترة ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر الاستطالة الواضحة لبعض الحروف كحرف الألف واللام ومنها حرف الألف فى كلمة "مما" وحرف اللام فى كلمة "المقر" وحرفى الألف واللام فى كلمة "الأشرف" وجاء قائم الكاف فى كلمة "الكريم والكبرى والملكى" بطول الألف وحرف الكاف هنا من نموذج الكاف المتوسطة المشكولة وجاءت اللام المركبة المبتدأة المعلقة والميم المعلقة المختمة فى كلمة "الكريم" والميم المبتدأة المحققة فى كلمة "من" والميم المفتولة فى كلمة "المقر" (الأشكال 1 — 4).

كما تميزت هذه الكتابات بالأعجام ⁽²³⁾ الواضح لكثير من الكلمات مع أهمال الشكل ⁽²⁴⁾.

أيضاً. راجع ، السيد فتحى السيد ، طست باسم خوند الكبيرة جهة قايتباى ، دراسات آثارية إسلامية ، المجلد الخامس ، القاهرة 1995م ، من ص 87 إلى ص 98.

Ward (R), Islamic Metalwork, London 1993, p85,pl 64.

⁽²¹⁾ انتشرت ظاهرة وضع النصوص الكتابية داخل خراطيش فى العصر العثمانى على العماثر والتحف الفنية وخير مثال لذلك مشكاة من الخزف من العصر العثمانى عليها كتابات باللون الأبيض على أرضية زرقاء.

Porter (V) & Nayel (H), op.cit, p33.

⁽²²⁾: من أمثلتها طست من النحاس بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم أبو السعادات محمد بن قايتباى رقم السجل 15052 ، راجع السيد فتحى السيد ، طست نحاس يحمل اسم أبو السعادات محمد بن قايتباى ، دراسات آثارية إسلامية ، المجلد الرابع ، القاهرة 1991م ، من ص 3 إلى ص 10.

⁽²³⁾ الأعجام: الإعجام هو تمييز الحروف المتشابهة بوضع نقط عليها لمنع اللبس. محمد بن أحمد بن جعفر ، وسيلة الأصابة الى طريق صناعة الكتابة ، مخطوط بدار الكتب المصرية رقم 1290 نحو عربى ، ميكروفيلم رقم 16944 ، ورقة 51 ، إبراهيم شيوخ ، بعض ملاحظات على خط البرديات العربية المصرية المبكرة ومدى تأثرها بحركات إصلاح الكتابة ، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة ، مارس — إبريل 1969م ، ج 1 ، مطبعة دار الكتب 1970 ، من ص 15 إلى ص 47 ، ص 23. ؛ أبو عبد الله محمد بن سعيد ، ضوابط الكتابة عند المحدثين ، ص 17.

Porter (V) & Nayel (H),

وللأستزادة راجع :

op.cit,p70.

⁽²⁴⁾ يقصد بالشكل هنا ضبط الكلمة لتؤدى المعنى المقصود منها وفقاً للغة العرب الصحيحة وذلك بوضع علامات معينة تدل على الجر والكسر والضم والسكون والتشديد وهو يعنى تقييد الإعراب. محمود عباس حمودة ، فوزى سالم عفيفى ، نشأة وتطور الكتابة

ومن حيث المضمون فقد بدأ النص الكتابي المسجل على الطستين — موضوع الدراسة —
بعبارة: "مما عمل برسم" ثم أعقب ذلك مجموعة الألقاب (25) التي تلقب بها صاحب هاتين
التحفتين وهو الأمير جانم من تمرباى وهى تتشابه مع تلك الألقاب التي وردت بالحجة الشرعية
(26) التي تحمل اسم الأمير جانم السيفى (27).

وعبارة "مما عمل برسم" تعنى أن هاتين التحفتين صنعنا خصيصاً لصاحبهما الأمير جانم
السيفى وهى عبارة تقليدية وردت على كثير من التحف الفنية التي تعود بتاريخها إلى العصرين
الأيوبي والمملوكي (28).

الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي ، الطبعة الأولى ، وكالة المطبوعات 1400هـ / 1980م ، ص 99 ، أبو عبد الله محمد
ابن سعيد ، المرجع السابق ، ص 17.

(25): تنقسم الألقاب هنا إلى قسمين هما: اللقب الأصل واللقب الفرع ؛ واللقب الأصل هو ذلك اللقب الذى تفتتح به سلسلة
الألقاب وهو فى أساسه أحد ألقاب الكناية المكانية كالمقام والمقر والمجلس ولعل الحكمة فى تسميتها بالألقاب الأصول أنها كانت
تأتى فى أول الألقاب ثم يبنى عليها ما يليها من الألقاب التى تسمى فى هذه الحالة بالألقاب الفروع. حسن الباشا حسن محمود ،
تاريخ الألقاب والمراسيم فى الإسلام ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة فؤاد الأول 1951 ، ص 104.

(26): تحتفظ دار الوثائق القومية بالقاهرة بحجة وقف رقم 80 / محفظة 20 / فيلم رقم 2 باسم السيفى جانم بن عبد الله السيفى
تمرباى شاد السلاح خاناه الشريفة بالديار المصرية وأولها مفقود وهوامشها ممزقة وهى على شكل ملف وكتبت بالحرير الأسود وهى
حجة طويلة 1640 سم × 36 سم وهى عبارة عن وقف ثم شراء واستبدال لجهة الوقف وتتضمن أراضى وأبنية وحوانيت وفرن
وطواحين وشون وساقية وبر وسبيل ومكتب سبيل بظاهر القاهرة المحروسة خارج بابى زويلة والخرق وباب القوس بخط مسلق
اللفت بالقرب من جامع الأمير قوصون وخط درب الملاخية بالقرب من سوقية العزى وحارة الروم وشونة بمصر العتيقة بجوار دار
النجار بالقرب من المدرسة الخروبية وحصة فى قاعة مظلة على بركة الفيل وأراضى بناحية الشرقية ومؤرخة فى يوم الخميس 24
رمضان عام 881هـ / 10 يناير 1477م ؛ 15 شوال عام 883هـ / 9 يناير 1479م وهناك تاريخ آخر باسم السيفى
خشكلى ابن عبد الله السيفى جانم من ممالك ومعتقى الأمير جانم السيفى الناظر على الوقف بتاريخ 12 جمادى الأولى عام
894هـ / 14 أبريل 1489م. وانظر أيضاً عن هذه الحجة : محمد محمد أمين ، فهرست ووثائق القاهرة حتى نهاية عصر سلاطين
المماليك (239 — 922هـ / 853 — 1516م) مع نشر وتحقيق تسعة نماذج ، المعهد العمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة،
د.ت، ص 45.

(27): جاء بحجة الوقف المشار إليها سابقاً ما يلى: "اشهد على نفسه المقر العالى المولوى الأميرى الكبيرى المخدمى السيفى جانم
بن عبد الله السيفى تمر باى شاد السلاح خاناه الشريفة الملكى الأشرفى ...". حجة وقف رقم 80 / محفظة 20 / فيلم رقم 2، دار
الوثائق القومية بالقاهرة ، هامش الحجة ، سطر 1 — 3. ومن الملاحظ هنا تطابق الألقاب الواردة بالحجة الشرعية مع الألقاب
الواردة على الطستين ما عدا لقب المخدمى.

(28): من أمثلة ذلك طست من النحاس الأصفر المكفت بالفضة بمتحف الفن الإسلامى باسم الصالح نجم الدين أيوب (رقم
السجل 15043) ، رقية شمعدان من النحاس المكفت بالفضة باسم كتبغا المنصورى بمتحف الفن لإسلامى بالقاهرة (سجل رقم

وقد بدأت سلسلة الألقاب المشار إليها سابقاً بلقب المقر (²⁹) وهو لقب تُفتح به الألقاب في النص وكان يسمى في عصر المماليك باللقب الأصل وجرى المصطلح في عصر المماليك على استعارة هذا اللفظ إلى صاحب المكان تعظيماً له على النفوه باسمه (³⁰).

وفي العصر المملوكي كان لقب المقر من الألقاب التي يختص بها السلطان دون غيره ولكن انحطت درجته بعد ذلك فاستعمله كبار الأمراء وظل يُستعمل في النقوش للأمراء من العسكريين طوال القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي إلى منتصف القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي بينما انفرد السلطان بلقب المقام دون غيره (³¹).

ويرتبط بلقب المقر لقب العالي (³²) فعادة ما يرد المقر العالي وهو دليل على أن صاحب هذا اللقب خلال العصر المملوكي كان من كبار الأمراء (³³) لكن في النص المسجل على

4463) وطست أو صدرية من النحاس المكفت بالفضة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (سجل رقم 4120) باسم زوجة السلطان قايتباي. زكي محمد حسن ، المرجع السابق ، ص 551 ؛ زكي محمد حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية ، القاهرة 1956م ، ص 262 ؛ حسن الباشا ، أثر المرأة في فنون القاهرة ، ص 173 ؛ شمعدان كتيغا ، ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، القاهرة ، مؤسسة الأهرام 1970م ، من ص 526 إلى ص 531 ، ص 530 ؛ حسين عبد الرحيم عليوه ، المعادن ، ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، القاهرة ، مؤسسة الأهرام 1970م ، من ص 370 إلى ص 387 ، ص 376 ؛ عبد العزيز صلاح سالم ، المرجع السابق ، ص 40 ص 236 ؛ جمال عبد الرحيم إبراهيم ، المرجع السابق ، ص 32 ، ص 38 ، شكل 52 ؛ عبد الناصر ياسين ، الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي ، الإسكندرية ، د. ت. ج 2 ، ص 151 ، ص 152 ، ، ص 153.

Ettinghausen (R), The Art and Architecture of Islam, Yala University, Press 1994, P 38.

(²⁹): المقر في اللغة موضع الاستقرار وقد وردت أقدم الإشارات لهذا اللقب في كتاب معالم الكتابة ومغامم الأصابة لابن شيث ، حسن الباشا محمود ، تاريخ الألقاب ، ص 429 ، ص 430 ، ص 431 ؛ حسن الباشا ، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية 1957م ، ص 489.

(³⁰): حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص 489 ؛ حسن الباشا ، رقية شمعدان كتيغا ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، ج 2 ، الطبعة الأولى ، بيروت — لبنان ، أوراق شرقية 1420هـ/ 1999م ، من ص 211 إلى ص 216 ، ص 213.

(³¹): حسن الباشا حسن محمود ، تاريخ الألقاب ، ص 87 ، ص 431.

(³²): العالي من الألقاب الفروع في العصر المملوكي وكان من الألقاب التي يجوز لها أن تصف الألقاب الأصول جميعاً. حسن

الباشا حسن محمود ، المرجع السابق ، ص 346.

(³³): حسن الباشا ، رقية شمعدان كتيغا ، ص 213.

التحفتين المذكورتين — موضوع البحث — سبق لقب العالى صفتان هما الأشرف والكریم ، وهو ما يتوافق مع ما ذكره القلقشندي من أن المقر يليه لقب الأشرف والشریف والكریم والعالى فيقال : " المقر الأشرف العالى " و " المقر الشریف العالى " و " المقر الكریم العالى " و " المقر العالى " ⁽³⁴⁾.

وهذا الترتيب متعارف عليه في ترتيب الألقاب خلال العصر المملوكي إذ عادة ما كانت تأتي صفة الأشرف بعد اللقب الأصل وهو المقام والمقر والجناب أما الكریم فتلى لقب المقر والجناب ، ولقب العالى يلي المقام والمقر والجناب والمجلس وقد يلي الأشرف والشریف والكریم ⁽³⁵⁾.

وبالإضافة إلى لقب العالى فقد ورد بالخرطوش الثاني ثلاثة ألقاب متتالية هي على الترتيب : المولوى ، الأمیری ، الكبیری.

أما لقب المولوى ⁽³⁶⁾ فهو لقب النسبة إلى مولانا مما يدل على رفعة شأن جاتم السيفي ⁽³⁷⁾ ذلك أن اللقب الذى تُلحق به ياء النسبة أرفع رتبة مما تجرد منها ⁽³⁸⁾.

ولقب الأمیری ⁽³⁹⁾ من ألقاب أرباب السيوف ⁽⁴⁰⁾ ومن الألقاب التى تميز طبقة الملقب فكان يُقال: الأمیری إذا كان الملقب من العسكريين ⁽⁴¹⁾ وعادة ما يفيد هذا اللقب فى التعرف على الطائفة التى ينتمى إليها صاحب اللقب منذ البداية كما كان هذا اللقب يتقدم أحياناً على

⁽³⁴⁾: القلقشندي ، المصدر السابق ، ج 6 ، ص 98.

⁽³⁵⁾: حسن الباشا حسن محمود ، تاريخ الألقاب ، ص 106.

⁽³⁶⁾: استعمل هذا اللقب للسلطين وورد ضمن ألقاب كبار رجال الدولة من الأمراء والمدنيين وقد اصطلح كتاب العصر المملوكي على وضع لقب المولوى فى سلسلة الألقاب قبل اللقب الدال على الوضع دلالة خاصة كالأمير والقاضى فكان يقال مثلاً: "المقر الشریف العالى المولوى الأمیری". حسن الباشا ، الألقاب الإسلامية ، ص 518 ، ص 519.

⁽³⁷⁾: حسن الباشا ، رقية شمعدان كتبغا ، ص 213.

⁽³⁸⁾: القلقشندي ، المصدر السابق ، ج 6 ، ص 100.

⁽³⁹⁾: أول من استعمل لقب الأمیری كلقب فخرى هو سيف الدين رستم بن على بن محمد بن مروان الكردي الجلالى وقد ورد ذلك فى نص إنشاء بتاريخ شهر ربيع الآخر عام 533هـ / ديسمبر 1138 — يناير 1139م فى مدرسة السادات بدمشق.

حسن الباشا حسن محمود ، تاريخ الألقاب ، ص 169. حسن الباشا ، الألقاب الإسلامية ، ص 184.

⁽⁴⁰⁾: القلقشندي ، المصدر السابق ، ج 6 ، ص 10.

⁽⁴¹⁾: حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص 108.

اللقب الدال على النوع فيقال مثلاً : " المقر الشريف العالى المولوى " (42) ومن هنا يفيد هذا اللقب فى أن جانم السيفى كان من أرباب السيوف أى من العسكريين.

أما لقب الكبيرى (43) فكان يأتى تلو لقب التمييز أى اللقب الدال على الوظيفة (44) وهو يدل على مكانة جانم السيفى الكبيرة.

وجاء بالخرطوش الثالث لقب السيفى ثم اسم صاحب التحفتين وهو جانم من تمر باى ثم وظيفته التى فيما يبدو كان يشغلها وقت صناعة هاتين التحفتين وهى وظيفة شاد السلاح خاناه الشريفة.

وللقب السيفى أهمية كبيرة فى كونه كان يفصل بين الألقاب المفردة والألقاب المركبة وربما جاء هذا اللقب فى آخر الألقاب المركبة أى قبل الاسم مباشرة ويرجح أنه كان يتبع الألقاب المركبة إذ لم تكن هذه كثيرة العدد (45).

وقد نبه القلقشندى إلى اختلاف وضع هذا اللقب فى أجزاء الولاية فذكر أنه يأتى فى الطرة قبل الاسم والنسبة إلى السلطان فى حين أنه يأتى فى أثناء الولاية فاصلاً بين الألقاب المفردة والمركبة (46).

ومهما يكن من أمر فإن لقب السيفى له أكثر من مدلول — ضمن سلسلة الألقاب خلال العصر المملوكى — ذلك أنه إذا جاء لقب السيفى قبل الاسم فإنه يدل على أن الملقب يسمى سيف الدين (47) وإذا جاء بين اسمين كأن يقال جانم السيفى تمر باى يعنى أن جانم من مماليك تمر

(42): حسن الباشا حسن محمود ، تاريخ الألقاب ، ص 106.

(43): الكبيرى هو لقب النسبة من الكبير وهو خلاف الصغير ويقصد به رفيع الرتبة. القلقشندى ، المصدر السابق ، ج 6 ، ص

24 ؛ وراجع أيضاً حسن الباشا حسن محمود ، المرجع السابق ، ص 384.

(44): حسن الباشا حسن محمود ، المرجع نفسه ، ص 384. حسن الباشا ، الألقاب الإسلامية ، ص 109.

(45): حسن الباشا حسن محمود ، تاريخ الألقاب ، ص 107.

(46): القلقشندى ، المصدر السابق ، ج 6 ، ص 119 ؛ حسن الباشا حسن محمود ، المرجع السابق ، ص 107.

(47): حسن الباشا حسن محمود ، المرجع نفسه ، ص 105.

باى (48) وإذا جاء بعد الاسم فإنه يدل على أن الملقب تابع لآخر يسمى سيف الدين على أية صورة من التبعية (49) أى أن صاحب هذا الاسم مات عنه سيده أو أستاذه ونقل إلى ديوان السلطان فصار ضمن المماليك السيفية.

ولما كان لقب السيفى على التحفتين موضوع الدراسة قد جاء قبل اسم جانم وبعده فإنه يستنتج من ذلك أن الأمير جانم من تمر باى كان يلقب بسيف الدين وفى نفس الوقت كان تابعاً لتمر باى الذى مات فنقل جانم إلى المماليك السيفية.

أما الأمير جانم من تمر باى الوارد ذكره هنا فقد أمدتنا كتب التاريخ والتراجم بتفاصيل قليلة عنه فقد ذكر الصيرفى ما يلى : " وفيه [أى شهر جمادى الآخر عام 875هـ / نوفمبر — ديسمبر 1470م] خلع على جانم السيفى تمر باى (50) أحد الأمراء العشرات (51) والرؤس

(48): المقرئى (تقى الدين أحمد بن على ت 845هـ / 1442م) ، السلوك لمعرفة دول الملوك ، 4 أجزاء فى 12 مجلد ، تحقيق محمد مصطفى زيادة وسعيد عبد الفتاح عاشور ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مطبعة دار الكتب 1956-1973م ، ج 1 ، ص 736 ، هامش رقم 6.

(49): حسن الباشا حسن محمود ، المرجع السابق ، ص 105.

(50): ترجم السخاوى لأكثر من شخصية تحمل اسم تمرباى منهم تمرباى الأشرفى برسباى الساقى وتمرباى الأشرفى قايتباى كاشف الشرقية وتمرباى التمرزى تمرز القرمشى الظاهرى أمير سلاح وتمرباى التمرغاوى تمرغا المشطوب نائب حلب وتمرباى السيفى ألماس نائب قلعة حلب وتمرباى الظاهرى حقمق وتمرباى أحد مقدمى حلب وتمرباى الحافظى. السخاوى (شمس الدين محمد بن عبد الرحمن) ، الضوء الالام لأهل القرن التاسع ، 12 جزء فى 6 مجلدات ، المجلد الثانى ، ج 3 ، بيروت منشورات دار مكتبة الحياة ، د. ت ، ص 39. وكما ورد بحجة وقف الأمير جانم السيفى فإن تمر باى الوارد اسمه على الطستين — موضوع البحث — هو السيفى تمر باى ابن عبد الله وكان يشغل وظيفة رأس نوبة النوب بالقاهرة المعزية مات قبل عام 881هـ / 1479م ودفن بترته بالصحرأ. حجة وقف رقم 80 / محفظة 20 / فيلم رقم 2 ، دار الوثائق القومية بالقاهرة ، درج رقم 24 ، سطر 4 — 7.

(51): أمير عشرة: يقسم المؤرخون الأمراء من أرباب السيوف فى العصر المملوكى إلى أربع طبقات هى: الطبقة الأولى أمراء المئين مقدمو الألوف وعدة كل منهم مائة فارس والطبقة الثانية وهم أمراء الطبلخاناه وعدة كل منهم فى الغالب أربعون فارساً والطبقة الثالثة وهم أمراء العشرات وعدة كل منهم عشرة فوارس والطبقة الرابعة وهم أمراء الخمسات وهم أقل من القليل خصوصاً بالديار المصرية ، ومن هنا يتضح أن أمير عشرة هو المضاف إليه عشرة فرسان وليس له الحق فى دق الطبول تشريفاً له. القلقشندى ، المصدر السابق ، ج 4 ، ص 14 ، ص 15 ؛ ابن كنان (محمد بن عيسى) ، حقائق الياسمين فى ذكر قوانين الخلفاء والسلطين ، تحقيق عباس صباغ ، بيروت لبنان ، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع 1412هـ / 1991م ، ص 108 ؛ زين العابدين شمس الدين نجم ، معجم الألفاظ والمصطلحات التاريخية ، الطبعة الأولى ، القاهرة 1427هـ / 2006م ، ص 72.

نوب⁽⁵²⁾ واستمر في وظيفة الزردكاشية⁽⁵³⁾ عوضاً عن فارس السيفى دولات باى بحكم وفاته بدمشق⁽⁵⁴⁾ كما شارك في حصار أدنة⁽⁵⁵⁾.

وترجم له السخاوى بقوله : " جانم)⁽⁵⁶⁾ السيفى تمرباى الزردكاش عمل خازندار)⁽⁵⁷⁾ سيده ودوداره واستقر به السلطان في الزردكاشية أول مرة بعد أن كان رأس نوبة عصاة وأحد العشرات وكان ممن سافر لسوار وحصل له من الدودار جفاء ويذكر بثروة لكثرة ما معه من الأقطيع والرزق المشتروات وغيرها مع عدم خير ولكنه قد ابتنى بجوار منزله بالقرب من زقاق حلب⁽⁵⁸⁾ سبيلاً ومكتباً للأيتام⁽⁵⁹⁾ مات بعد أن كان عين لأمرة الأول⁽⁶⁰⁾ في شعبان سنة أربع وثمانين واستقر بعده في الزردكاشية يشبك الجمالى ناظر الخاص⁽⁶¹⁾ .

⁽⁵²⁾: أمير رأس نوبة الأمراء: هو لقب يطلق على أمير قائم على رأس الأمراء في الأمر والنهي والحكم فيما بينهم ويجلس إلى جانب السلطان في رأس الميسرة وهذه الوظيفة هي الوظيفة الثالثة من الوظائف التي كان يشغلها عسكريون بحضرة السلطان في عصر المماليك والبالغ عددها خمس وعشرون وظيفة. ابن كنان (محمد بن عيسى)، المصدر السابق، ص 114؛ زين العابدين شمس الدين نجم، المرجع السابق، ص 279.

⁽⁵³⁾: يقال لصاحب هذه الوظيفة الزردكاش وهو لفظ فارسي يعنى صانع الأسلحة؛ وفي العصر المملوكي كان هناك زردكاش للسلطان كما كان هناك أيضاً زردكاشية للأمراء، القلقشندي، المصدر السابق، ج 4، ص 12؛ ابن كنان، المصدر السابق، ص 85؛ زين العابدين شمس الدين نجم، المرجع السابق، ص 301.

⁽⁵⁴⁾: الصيرفي (على بن داود الجوهري)، أنباء المصير بآباء العصر، تحقيق حسن حبشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2002م، ص 221.

⁽⁵⁵⁾: الصيرفي (على بن داود الجوهري)، المصدر السابق، ص 367.

⁽⁵⁶⁾: ترجم السخاوى لأكثر من شخصية تحمل اسم جانم منهم جانم الأشرفي برسباى ويعرف بالهلوان وجانم الأشرفي قايتباى ابن أخى السلطان وجانم الأشرفي ويعرف بالأشقر وجانم السيفى جانبك الجداوى الخازندار وجانم نائب قلعة حلب وجانم الظاهرى حقمق وجانم ابن خالة يشبك الدوادار وصاحب المدرسة المقابلة لباب جامع قوصون وجانم المؤيدى شيخ وجانم نائب غزة وحماة وطرابلس وكل الأسماء السابقة لم يرد بها اسم تمرباى السيفى. السخاوى المصدر السابق، ج 3، ص 63؛ ص 64، ص 65.

⁽⁵⁷⁾: الخزنندار وربما كتبت الخازندار وهو خطأ وهي كلمة مكونة من مقطعين هما: خزانة ودار وحذفت الألف والهاء للتخفيف والمعنى مسك الخزانة وهو على ثلاثة أقسام الخزنندار الكبير وخزنندار العين وخزنندار الكيس. ابن كنان، المصدر السابق، ص 125، ص 126.

⁽⁵⁸⁾: قال المقرئى : حارة حلب خارج باب زويلة تعرف اليوم بزقاق حلب وكانت قديماً من جملة مساكن الأجناد. المقرئى (أحمد بن على)، المواعظ والأعتبار بذكر الخطط والآثار، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، د.ت، ج 2، 23.

أما ابن إياس فيذكر أنه في شوال عام 884هـ/ ديسمبر 1479م — يناير 1480م
أخلع السلطان قايتباى (62) على يشبك الجمالى وقرره في وظيفة الزردكاشية الكبرى خلفاً للأمير
جانم السيفى ثمرباى (63).

ويتضح مما ذكره الصيرفى والسخاوى وابن إياس أن الأمير جانم السيفى ثمر باى عمل
حازن داراً ودوداراً للسلطان الأشرف أبو النصر قايتباى وتولى وظيفة الزردكاشية في شهر جمادى
الآخر عام 875هـ/ نوفمبر — ديسمبر 1470م ومات في شعبان عام 884هـ/ أكتوبر —

(59): السخاوى ، المصدر السابق، ج 3 ، ص 64 ، ترجمة رقم 257. هذا وقد جاء بحجة وقف الأمير جانم السيفى أن هذا
السييل والمكتب خارج بابى زويلة والقوس بخط يعرف قديماً بمسلق اللفت بالقرب من الجامع القوصون وباب مستوفد حمام قتال
السبع وأنه كان بجوار السييل والمكتب باب درب مستجد البناء يتوصل منه إلى الجامع القوصون وإلى زقاق حلب وقد أعد هذا
السييل للسقاية والمكتب لتعليم عشرة أطفال من أيتام المسلمين القرآن الكريم والخط العربى وصرف ما يكفيهم من النفقات . حجة
وقف رقم 80 / محفظة 20 / فيلم رقم 2 ، دار الوثائق القومية بالقاهرة ، درج رقم 9 ، سطر 9 — 13 ؛ درج رقم 22 ،
سطر 7 — 12 ، ولا أثر الآن لهذا السييل والمكتب ومن المحتمل أنه تهدم عند فتح شارع محمد على عام 1290هـ/ 1873م.
(60): أمير مائة: هو من يملك مائة مملوك وعادة ما يرتبط بمقدم ألف أى يتقدم ألف من العسكر ، ابن كنان ، المصدر السابق ، ص
108 ؛ زين العابدين شمس الدين نجم ، المرجع السابق ، ص 73.

(61): السخاوى ، المصدر السابق ، ج 3 ، ص 65 ، ترجمة رقم 257.
(62): هو السلطان الأشرف أبو النصر قايتباى تولى الحكم في 6 رجب عام 872هـ/ 1 فبراير 1468م وتوفى في 27 ذى القعدة
عام 901هـ/ 9 أغسطس 1496م. مجهول ، تاريخ السلطان الملك الأشرف قايتباى المحمودى الظاهرى مخطوط بدار الكتب
المصرية رقم 1559 تاريخ ، ميكروفيلم رقم 5861 ، ورقة 109؛ ابن إياس (محمد بن أحمد ت 930هـ/ 1524م) ، بدائع
الزهور في وقائع الدهور، 5 أجزاء في 6 مجلدات، الجزء الأول — القسم الأول، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1402هـ/
1982م وبقية الأجزاء تحقيق محمد مصطفى ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1394 — 1404هـ/ 1974 — 1984م ،
ج 3، ص 324 ؛ ابن العماد (أبى الفلاح عبد الحى بن العماد الحنبلى ت 1089هـ/ 1678م) ، شذرات الذهب في
أخبار من ذهب ، 8 أجزاء في 4 مجلدات ، بيروت — لبنان دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الكتب العلمية 1409هـ/
1988م ، ص 315 ؛ العيدروسى (محبى الدين عبد القادر بن شيخ بن عبد الله) ، تاريخ النور السافر عن أخبار القرن العاشر ،
الطبعة الأولى بيروت — لبنان ، دار الكتب العلمية 1405هـ/ 1985م ، ص 15 ؛ عبد الرحمن محمود عبد التواب ، قايتباى
المحمودى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987م ، ص 19 ؛ قتيبة الشهاى ، معجم ألقاب أرباب السلطان في الدول
الإسلامية من العصر الراشدى حتى بدايات القرن العشرين ، دمشق 1995م ، ص 120. عبد الله الشرقاوى ، تحفة الناظرين
فيمن ولى مصر من الملوك والسلاطين ، تحقيق رحاب عبد الحميد القارى ، القاهرة ، مكتبة مدبولى 1416هـ/ 1996م ، ص
110.

(63): ابن إياس ، المصدر السابق ، ج 3 ، ص 159.

نوفمبر 1479م⁽⁶⁴⁾ وهو في وظيفة الزرد كاشية تلك الوظيفة التي ربما عُبر عنها بمسمى شاد السلاح خانة الواردة في النص الكتابي على الطستين موضوع البحث كما سوف يتضح.

أما عبارة "من تمر باى" فهي تشير بالطبع إلى سيده تمر باى فحرف الجر "من" ⁽⁶⁵⁾ يعنى أنه مجهول الأب ومن ثم نسب إلى سيده ⁽⁶⁶⁾ الذى رباه أو اشتراه ثم أعتقه ويؤكد ذلك أنه ورد بحجة وقفه أن معتقه هو الأمير تمر باى السيفى بن عبد الله ⁽⁶⁷⁾ ذلك أن المماليك كانوا يجلبون أطفالاً ويبيعون بعيداً عن أوطانهم الأولى ولذلك كان يقال للواحد منهم "ابن عبد الله" فإن أباه أياً كان لا بد وأن يكون عبد الله ⁽⁶⁸⁾.

وهكذا تتضح أهمية النقوش والكتابات الأثرية في التعريف بالأسماء الصحيحة لا سيما الأسماء غير العربية ⁽⁶⁹⁾.

⁽⁶⁴⁾: من خلال ما ورد بحجة الوقف يتضح أن الأمير جاثم السيفى لم يكن له ذرية وأنه لم ينجب أى أبناء وكان له عتيقان هما: السيفى خشكلدى والسيفى فارس. حجة وقف رقم 80 / محفظة 20 / فيلم رقم 2 ، دار الوثائق القومية بالقاهرة ، درج رقم 26 ، سطر 1 — 2 ؛ ودرج رقم 30 سطر 14.

⁽⁶⁵⁾: هناك العديد من الأمراء في العصر المملوكى الذين نسبوا إلى سيدهم ومن ذلك خاير بك من مال باى وأزبك من ططخ والسيفى تمرباى من قجماس أمير خازندار وأنسباى من بيبس الناصرى وأزدمر من على باى ويشبك من مهدى والسيفى تنم من دلباى . انظر ، عبد اللطيف إبراهيم ، سلسلة الدراسات الوثائقية 1 الوثائق في خدمة الآثار "العصر المملوكى" ، دار الطباعة الحديثة ، د . ت ، ص 3 ، هامش 1 ، 2 ؛ ص 12 ، هامش 2 ، ص 33 ، هامش 1 ، ص 52 ، هامش 1 ؛ محمد محمد أمين ، وثائق من عصر سلاطين المماليك دراسة ونشر وتحقيق تسعة نماذج متنوعة ، المعهد العمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة ، 1981م ، ص 340 ، هامش 6 ؛ محمد محمد أمين ، فهرست وثائق القاهرة ، ص 50 ، ص 58.

⁽⁶⁶⁾: ظل الأمير جاثم السيفى وفيماً لسيده السيفى تمرباى فقد ورد في حجة الأمير جاثم أن يصرف من ريع الوقف لثلاثة أنفار من أهل الخير حافظين لكتاب الله لكل نفر منهم مائة وخمسون درهماً نظير قراءة القرآن الكريم بعد صلاة الصبح بتربة المقر السيفى تمرباى ابن عبد الله الكائنة بالصحراء. حجة وقف رقم 80 / محفظة 20 / فيلم رقم 2 ، دار الوثائق القومية بالقاهرة ، درج رقم 24 ، سطر 4 — 7.

⁽⁶⁷⁾: حجة وقف رقم 80 / محفظة 20 / فيلم رقم 2 ، دار الوثائق القومية بالقاهرة ، درج رقم 24 ، سطر 7.

⁽⁶⁸⁾: حسن الباشا ، سيف الدين قلاون ، بحث ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، القاهرة ، مؤسسة الأهرام 1970م ، من ص 134 إلى ص 142 ، ص 134.

⁽⁶⁹⁾: حسن الباشا ، الكتابات الأثرية العربية وصلتها بالآثار ، ص 221.

أما وظيفة الأمير جاثم — كما وردت في النص الكتابي السابق ذكره المسجل على الطستين — فهي شاد⁽⁷⁰⁾ السلاح خانة⁽⁷¹⁾.

وقد أطلق لفظ الشاد في العصر الأيوبي على موظف عرف باسم " شاد الناحية " وكانت مهمته الإشراف على الناحية وتدريب أمورها والعمل على تعميرها وتعمير ما بها من ضياع ومواضع⁽⁷²⁾ ثم شاع استخدام هذا اللفظ في دولة المماليك بنفس الدلالة فكان يطلق على موظف كان له حق التقوية وما يتبع ذلك من سلطات السيطرة والمراقبة والأشراف والتفتيش والمعاونة والتوجيه والتعمير وغير ذلك⁽⁷³⁾ وأقرب مرادف لهذا اللفظ اليوم هو كلمة مفتش⁽⁷⁴⁾.

⁽⁷⁰⁾: كلمة شاد هي اسم فاعل من شد بمعنى قوى أو أوثق وتجمع على شادين وقد تجمع خطأ على شادية ويسمى متولى هذه الوظيفة الشاد. عبد اللطيف إبراهيم علي ، دراسات تاريخية وأثرية ، تحقيق رقم 675، ص 56 ؛ حسن الباشا ، الفنون والوظائف ، ج 2 ، ص 604 ؛ زين العابدين شمس الدين نجم ، المرجع السابق ، ص 335.

Demombynes, La Syrie a L'Epoque de Mamlouk , Gauthner, Paris 1923, index 111.

⁽⁷¹⁾: السلاح خاناه اصطلاح مركب من كلمة سلاح العربية وكلمة خاناه الفارسية والمعنى دار السلاح أو خزانة السلاح وكان بها أنواع مختلفة من السلاح وقد ذكر القلقشندي عند حديثه عن الخزائن ما يعرف باسم خزانة السلاح وقال بأنها يعبر عنها في زمانه باسم السلاح خاناه : " وفيها من أنواع السلاح المختلفة ما لا نظير له : من الزرديات المغشاه بالديباج المحكمة الصنعة المحلاة بالفضة والجواشن المذهبة والخوذ المحلاة بالذهب والفضة والسيوف العربيات ... وكان يصرف فيها في كل سنة سبعون ألف دينار إلى ثمانين ألف دينار " والسلاح خاناه المذكورة سابقاً تختلف عن السلاح خاناه السلطانية وهي الخاصة بالسلطان وتعني بيت السلاح وربما قيل لها الزردخاناه وأضاف القلقشندي بأن أرباب الوظائف من أرباب السيوف على نوعين النواع الأول من هم بحضرة السلطان وهم خمس وعشرون وظيفة منها الخامسة إمرة سلاح وأصل موضوعها حمل السلاح للسلطان في المجمع الجامعة وصاحبها هو المقدم على السلاح دارية من الممالك السلطانية والمتحدث في السلاح خاناه السلطانية وما يستعمل لها ويقدم عليها ولا يكون إلا واحداً من الأمراء المقدمين. القلقشندي ، المصدر السابق ، ج 4 ، ص 17 — ص 19 ؛ زين العابدين شمس الدين نجم ، المرجع السابق ، ص 323. هذا وقد ورد بحجة وقف الأمير جاثم السيفي أن السلاح خاناه كانت بجوار مكتب السبيل بالقرب من جامع قوصون. حجة وقف رقم 80 / محفظة 20 / فيلم رقم 2 ، دار الوثائق القومية بالقاهرة ، درج رقم 134 ، سطر 6.

⁽⁷²⁾: حسن الباشا ، المرجع السابق ، ج 2 ، ص 605.

⁽⁷³⁾: حسن الباشا ، المرجع نفسه ، ج 2 ، ص 604 ؛ زين العابدين شمس الدين نجم ، المرجع السابق ، ص 335.

⁽⁷⁴⁾: عبد اللطيف إبراهيم علي ، نصاب جديدان من وثيقة الأمير صرغتمش ، مجلة كلية الآداب ، المجلد الثامن والعشرون 1966م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب والأجهزة العلمية، مطبعة جامعة القاهرة 1971 م ، من ص 1 إلى 210. ص 106 ، ص 77 ، هامش 91.

كما أصبحت لفظة الشاد تدل على وظائف مختلفة كانت كل منها تحدد اختصاصها بحسب نوع الشد الذى يتولاه الأمير فكثيراً ما أضيفت كلمة الشاد إلى الإدارة أو الجهة التى يتولى الأمير شدها فكان يقال شاد الأحباس وشاد الأوقاف وشاد العمائر⁽⁷⁵⁾ وشاد الزردخانه⁽⁷⁶⁾ وشاد القصر وشاد الحوش وشاد الدواوين وشاد السواقى وشاد الشون وشاد البيمارستان وشاد المعاصر⁽⁷⁷⁾ ولعل ما يهمنا منها هنا هو شاد السلاح خانه.

ولم أعثر ضمن مصادر العصر المملوكى ما يشير صراحة إلى شاد السلاح خانه ولكن ورد بالمصادر التاريخية وظيفة أمير سلاح وهو من أكابر الأمراء وكان يجلس إلى جانب السلطان على الميسرة عند فخذ رأس نوبة الأمراء وليس له التحدث إلا على السلاح والسلاح خانه فقط⁽⁷⁸⁾.

ومع ذلك فقد وردت وظيفة شاد الزردخانه⁽⁷⁹⁾ ولكن هناك فرق بين السلاح خانه والزردخانه إذ إن الأولى تعنى بيت السلاح بينما تعنى الثانية بيت الزرد والدرع⁽⁸⁰⁾.

وقد ورد بالمصادر التاريخية أن الزردكاشية كانت تقيم فى السلاح خانه أو الزرد خانه وذلك لأصلاح العدد وتحديد المستعمالات من الدروع والزرد وكان الزردكاشية عشرة ممالك بغير إمرة وكان يرأسهم زردكاش كبير برتبة أمير طبلخانه⁽⁸¹⁾ ولعل ذلك يوضح العلاقة بين شاد السلاح خانه والزردكاش تلك الوظيفة التى تولاهها جانم السيفى كما أشارت إلى ذلك المصادر التاريخية السابق ذكرها.

⁽⁷⁵⁾: حسن الباشا ، المرجع السابق ، ج2 ، ص 606.

⁽⁷⁶⁾ Berchem (M .V) , Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum Egypte ; Paris 1903. p.491.

⁽⁷⁷⁾: عبد اللطيف إبراهيم علي ، المرجع السابق ، ص 77 ، هامش 91.

⁽⁷⁸⁾: ابن كنان ، المصدر السابق ، ص 115.

⁽⁷⁹⁾: ابن كنان ، المصدر السابق نفسه ، ص 132.

⁽⁸⁰⁾: القلقشندي ، المصدر السابق ، ج4 ، ص 11 ؛ حسن الباشا ، المرجع السابق ، ج2 ، ص 564.

⁽⁸¹⁾: حسن الباشا ، المرجع السابق ، ج2 ، ص 565.

وعلى أية حال تعتبر وظيفة شاد السلاح خانة — الواردة بالنص الكتابي على التحفيتين موضوع البحث — من الوظائف الجديدة التي أُشير إليها في نص كتابي إذ لم أعر في المصادر التاريخية أو النصوص الكتابية المسجلة على العمائر أو التحف الفنية الإسلامية ما يشير إلى هذه الوظيفة فقد ارتبطت لفظة شاد في النصوص الكتابية على العمائر والتحف الفنية بوظائف أخرى منها : وظيفة شاد الأوقاف وقد وردت في كتابة أثرية بنص تعمير بتاريخ 24 جمادى الآخرة عام 819هـ/ 19 أغسطس 1416م على حائط منزل حديث بالقرب من المسجد الجامع بحلب⁽⁸²⁾ كما وصلتنا بعض التحف المسجل عليها نصوص كتابية تشير إلى شاد الدواوين ومنها صحن من النحاس الأحمر باسم الأمير قشتمر شاد الدواوين بالديار المصرية⁽⁸³⁾ ونص كتابي بتاريخ عام 715هـ/ 1315م على لوحة بالمسجد الجامع بطرابلس باسم الأمير محمد بن أبي بكر شاد الدواوين المعمورة⁽⁸⁴⁾ كما وردت وظيفة شاد الشرايحانة الشريفة في نص كتابي على صحن من النحاس المكفت بالفضة كان لدى أحد التجار بالقاهرة باسم بيبرس الرحى قريب المقام الشريف⁽⁸⁵⁾ وقد تولى هذه الوظيفة أكثر من أمير في العصر المملوكي كما يتضح ذلك من النصوص الكتابية التي وردت بها هذه الوظيفة⁽⁸⁶⁾ ومن الوظائف التي ارتبطت بالشاد وظيفة شاد العمائر والتي وردت في نص كتابي مؤرخ في رمضان عام 771هـ/ أبريل 1370م من القاهرة⁽⁸⁷⁾.

⁽⁸²⁾: حسن الباشا ، المرجع نفسه، ج2 ، ص 564.

⁽⁸³⁾: حسن الباشا ، المرجع السابق ، ج2 ، ص 612.

⁽⁸⁴⁾: حسن الباشا ، المرجع نفسه، ج2 ، ص 613.

⁽⁸⁵⁾: نفسه ، ج2 ، ص 614.

Wiet (G) , Cuivres, Les objets Mobiliers en Cuivre et en Bronze a inscriptions historiques, Le Caire 1932 (Catalogue general du musee Arabe du Caire) p.234, no. 345.

⁽⁸⁶⁾: حسن الباشا ، المرجع السابق ، ج2 ، ص 615.

⁽⁸⁷⁾: حسن الباشا ، المرجع نفسه ، ج2 ، ص 616.

وتختتم مجموعة الألقاب الواردة بالطستين — موضوع البحث — بلقبى الملكى (⁸⁸)
الأشرفى أما لقب الملكى ثم الأشرفى فهما لقبان للسلطان قايتباى الذى تلقب بالملك (⁸⁹) الأشرف
(⁹⁰) قايتباى المحمودى الأشرفى ثم الظاهرى سيف الدين أبو النصر.

ولأن لقب الملكى جاء فى النص الكتابى السابق بعد اسم الملقب ووظيفته فإن ذلك يشير
إلى أن صاحب هذا اللقب من اتباع السلطان الأشرف قايتباى (⁹¹).

كما يتضح مما سبق أن لقب النسبة إلى السلطان جاء مسبوقاً بلقب الوظيفة — وهى هنا
وظيفة شاد السلاح خاناه — مما يدل على أن الأمير جانم السيفى كان يشغل وظيفة شاد السلاح
خاناه فى عصر السلطان المنسوب إليه (⁹²) أى السلطان الأشرف أبو النصر قايتباى.

ومن خلال الدراسة السابقة عن الألقاب الواردة على التحفيتين المذكورتين يتضح أنها
تتوافق مع النظام الذى كان متبعاً فى ترتيب الألقاب خلال العصر المملوكى فقد جرى العرف على
أن تفتتح سلسلة الألقاب باللقب الأصل ويليه الألقاب المفردة ثم الألقاب المركبة ثم الاسم ثم
ألقاب النسبة بأنواعها وألقاب الوظائف التى يشغلها صاحب الألقاب (⁹³).

الرنوك:

(⁸⁸) : عادة ما كان تضاف ياء النسبة للقب الملك فىقال الملكى مثله مثل غيره من الألقاب والنسبة فيه للمبالغة وكان حينئذ يرد فى
حالات مختلفة. القلقشندى ، المصدر السابق ، ج 6 ، ص 30 ؛ حسن الباشا ، الألقاب الإسلامية ، ص 501.
(⁸⁹) : يطلق لقب الملك على الرئيس الأعلى للسلطة الزمنية وهو لقب قدم معروف عند العرب. حسن الباشا حسن محمود ، تاريخ
الألقاب ، ص 435.

(⁹⁰) : الأشرف أفعال التفضيل من شريف بمعنى عال وهو من الألقاب المتفرعة عن الألقاب الأصول وهو أعلاها فى مصطلح
دساتير الألقاب فى العصر المملوكى ودونه الشريف ثم الكريم ثم العالى ثم السامى. حسن الباشا حسن محمود ، المرجع السابق ، ص
148. حسن الباشا ، الألقاب الإسلامية ، ص 160 ، ص 161.

(⁹¹) : حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص 501.

(⁹²) : حسن الباشا حسن محمود ، تاريخ الألقاب ، ص 108 ؛ ص 111.

(⁹³) : حسن الباشا حسن محمود ، المرجع السابق ، ص 105.

سبق القول أن الرنوك الممثلة على هذين الطستين جاءت متشابهة من حيث عناصرها إذ يحمل كل طست رنكاً وظيفياً مكرراً أربع مرات على بدن الآنية من الخارج (لوحة رقم 10— شكل رقم 6).

وقد رسم الرنك بالشطب الأوسط والسفلى ؛ وبالشطب الأوسط رسم كأس كبير وعلى بدن هذا الكأس رسم كأسين صغيرين بالحفر البارز وخلف الكأس الكبير رسم لمقلمة ويتوسط الشطب السفلى رسم كأس على أرضية من الزخارف النباتية من طراز الآراييسك.

ومن الوصف السابق يتضح أن هذا الرنك ينتمى إلى مجموعة الرنوك المركبة (⁹⁴) وأن الشارات الممثلة على الطستين تمثل رنكين وظيفيين : الأول هو رنك الساقى وهو المعبر عنه برسم الكأس والرنك الثانى هو رنك الدودار وقد عبر عنه برسم المقلمة.

والرنك الأول وهو رنك الساقى قد يعبر عنه باسم الشرايدار والشرايدار كلمة مكونة من مقطعين هما شراب العربية ودار الفارسية وهو يعنى المسئول عن الشراب فى البلاط السلطاني ولذا قد يسمى بالساقى وله مهمة أخرى منها إحضار وتقطيع اللحوم وفرش ما يحتاج إلى فرشته (⁹⁵) ومن المحتمل أنه لقب بذلك على أساس أن المشروب هو آخر الأعمال التى يقوم بها الساقى (⁹⁶).

(⁹⁴) يقصد بالرنوك المركبة تلك الرنوك التى تشتمل على أكثر من شارة ؛ حيث كان يشير ذلك فى الغالب إلى أن صاحب هذا الرنك قد تقلد أكثر من وظيفة وتنقسم الرنوك المركبة إلى قسمين : الأول الرنوك المركبة من شارة واحدة كررت مرتين أو ثلاثة ، والثانى الرنوك المركبة من عدة شارات ويلاحظ أن الرنك الوحيد الشائع فى رنوك القسم الأول هو رنك الكأس ولم يعثر على رنوك كرر فيها رنك الجوكندار أو السلحدار أو الدودار أو الجمدار أو الجاشنكير ؛ والرنوك المركبة إما أن تكون رنوكاً شخصية تشير إلى الوظائف المختلفة التى مر بها المملوك وإما أن تكون رنوكاً جماعية لفرق المماليك كالمؤيدية والظاهرية والأشرفية وقد تنفق بعض الفرق فى شعار واحد مع اختلاف اللون مثل الظاهرية والأشرفية وقد بدأت الرنوك المركبة بعلامتين منذ عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون ووصلت إلى تسع علامات فى رنك السلطان قايتباى ورنك قانصوه الغورى. مایسه داوود ، الرنوك الإسلامية ، ص 31 ؛ مایسه داود ، المشكاوات ، ص 456.

Mayer (L.A), op.cit.pp 29-30 .

(⁹⁵) ابن كنان ، المصدر السابق ، ص 109.

(⁹⁶) القلقشندى ، المصدر السابق ، ج 5 ، ص 454 ؛ أحمد عبد الرازق ، الرنوك على عصر سلاطين المماليك ، المجلة التاريخية المصرية ، المجلد 21 ، 1974م ، من ص 67 إلى ص 116 ، ص 105 ، هامش 22.

وقد عرفت هذه الوظيفة منذ عهد السلاجقة والأتابكة واستمرت في دولة المماليك وكان السقاة يختارون من بين الخاصكية (97).

ويعتبر رنك الكأس من الرنوك الأكثر شيوعاً في عصر المماليك لدرجة أنه كان يورث للأبناء (98) كما أنه أحد الرنوك السبعة التي لا تحمل أدنى شك في أنها مرتبطة بالوظيفة (99).

ويختلف رنك الكأس من ساق إلى آخر من حيث شكل الكأس الذي يتسم أحياناً بالرشاقة أو باتساع فوهته أو من حيث ترتيب الرنك إذا كان مقسماً إلى شطوب أو غير مقسم أو من حيث اللون ودرجة اللون نفسه (100).

وقد يمثل رنك الساقى بمفرده وقد يركب من عدة كؤوس مع غيره من الرنوك (101) كما هو الحال في الرنك الممثل على الطستين موضوع الدراسة.

وقد ورد هذا الرنك على كثير من التحف الفنية التي تعود بتاريخها إلى العصر المملوكي ومن أمثلتها المبكرة تركيبة قبر خضا بردى الظاهري بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ويعود تاريخها إلى عام 690هـ / 1291م (102) وقطعة من الفخار تنسب إلى الأمير طرجى المتوفى عام

(97) حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج 2، ص 577، ص 578؛ أحمد عبد الرازق، المرجع السابق، ص 105، هامش 22.

(98) جمال محرز، الرنوك المملوكية، مجلة المقتطف، مجلد 98، مايو 1941م، ص 468.

(99) ذكر ماير أن هناك سبعة رنوك على الأقل لا تحمل أدنى شك في أنها مرتبطة بالوظيفة وهي رنك الكأس للشرابدار والبقجة للجمدار وعصوى البولول للجوكندار والمنضدة أو الخوان للجاشنكير والدواة للدويدار والسيف للسلحدار والقوس للبنقدار.

Mayer (L.A), op.cit.p.5.

(100) مايسة داود، المرجع السابق، ص 437.

(101) جمال محرز، المرجع السابق، ص 468؛ أحمد عبد الرازق، المرجع السابق، ص 335.

(102) عطيات إبراهيم السيد، الرخام في مصر في عصر دولة المماليك البحرية دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة 1414هـ / 1994م، إشراف حسن الباشا، ص 171، ص 217.

731هـ/1331م⁽¹⁰³⁾ وكسرة من الفخار المطلقى بالمينا باسم " السيفى طشتمر الساقى الملكى " محفوظة فى متحف فيكتوريا وألبرت بلندن⁽¹⁰⁴⁾ كما ورد هذا الرنك على قطعة من الفخار المطلقى بالمينا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة⁽¹⁰⁵⁾ هذا بالإضافة إلى العديد من الأمثلة المثلة على العمائر الإسلامية⁽¹⁰⁶⁾.

وعلى الرغم من أن المصادر التاريخية لم تشر إلى أن الأمير جانم السيفى قد تولى وظيفة الساقى إلا أن هذا الرنك المصور على الطستين اللذين يحملان اسمه لهما أكبر دليل على وظيفة الساقى التى تولاها هذا الأمير بل من المحتمل أنه تولى رئاسة السقاة نظراً لتعدد رسوم الكأس المصورة على الطستين ومثل هذه الحالة نجدها فى الأركان الأربعة لسقف سبيل أيتمش البجاسى

⁽¹⁰³⁾: جمال عبد الرحيم إبراهيم ، الزخارف الحصية فى عمائر القاهرة الدينية الباقية فى العصر المملوكى البحرى (648 — 784هـ / 1250 — 1382م) ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1406هـ / 1986م ، إشراف حسن الباشا، ص 96.

Mayer (L.A), op.cit.p 240.

⁽¹⁰⁴⁾: حسن الباشا ، الفنون والوظائف ، ج 2 ، ص 582 ؛ أحمد عبد الرازق ، المرجع السابق ، ص 105 ، هامش 22.

⁽¹⁰⁵⁾: سجل رقم 2 / 5112.

⁽¹⁰⁶⁾: وجد رنك الكأس بالقاهرة فى إطار يعلو مدخل قبة قوصون بخانقاة قوصون بالقرافة (أثر رقم 291) 737هـ / 1336م كما وجد هذا الرنك على مدخل قصر قوصون (أثر رقم 266) حوالى عام 738هـ / 1336م وهو منزل فى الرخام ووجد هذا الرنك أعلى مدخل وكالة قوصون (أثر رقم 11) قبل عام 742هـ / 1341م وصور على سقيفة حجر مدخل قصر الأمير منجك (أثر رقم 247) 747 — 748هـ / 1346 — 1347م وهذا الرنك يتخلل النص الكتابى كما ظهر هذا الرنك بالنحاس المفرغ على شبابيك الضريح من الخارج بخانقاة شيخو بشارع الصليبية (أثر رقم 152) 756هـ / 1355م ومن الأسبلة التى ظهر بها هذا الرنك سبيل الأمير شيخو بالخطابة (أثر رقم 144) 755هـ / 1354م وظهر هذا الرنك بمدرسة ألقاى اليوسفى (أثر رقم 131) 774هـ / 1373م . حسن عبد الوهاب ، تاريخ المساجد الأثرية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1944م ، ص 70 ؛ حسن عبد الوهاب ، جامع السلطان حسن وما حوله ، المكتبة الثقافية (56) أول مارس 1962م ، ص 58 ؛ محمد سيف النصر أبو الفتوح ، مداخل العمائر المملوكية بالقاهرة الدينية والمدنية من سنة 648هـ / 1250 — 784هـ / 1382م ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1975م ، إشراف حسن الباشا ، ص 134 ؛ جمال عبد الرحيم إبراهيم ، المرجع السابق ، ص 222 ؛ مدحت مسعد الجمال ، مدرسة ومسجد ألقاى اليوسفى دراسة معمارية ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1411هـ / 1990م ، إشراف حسن الباشا، ص 46 ، ص 88 ؛ عطيات إبراهيم ، المرجع السابق ، ص 57 ، ص 216 ؛ سعد محمد حسن ، أعمال الأمير شيخو العمرى الناصرى المعمارية بالقاهرة ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، إشراف سعد ماهر محمد ، د. ت ، ص 68 ، ص 69 ؛ سهير جميل إبراهيم ، الآثار الإسلامية الباقية بشرق الدلتا منذ الفتح العثمانى حتى نهاية القرن التاسع عشر ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، إشراف حسن الباشا. د. ت.، ص 63 ، ص 236

الملحق بمنشأته بالقاهرة (أثر رقم 250) 785هـ / 1383م ⁽¹⁰⁷⁾ فعلى الرغم من أن المصادر لم تشر إلى أن أيتمش قد تولى وظيفة الساقى إلا أن البعض يرى أن هذا الرنك هو رنك وظيفى ⁽¹⁰⁸⁾.

أما الرنك الثانى فهو رنك الدودار والدودار لفظ مركب من كلمتين هما دواة العربية وداد الفارسية ومعناها ممسك الدواة وحذفت التاء من كلمة دواة اشتقاقاً ⁽¹⁰⁹⁾.

وقد عرفت وظيفة الدودار فى العصر العباسى وأطلق على صاحبها فى عصر الغزنويين والسلاجقة اسم الدواتدار وظلت موجودة فى دولة خوارزم شاه وانتقلت عن طريق السلاجقة والأتابكة والأيوبيين إلى دولة المماليك ⁽¹¹⁰⁾.

وقد ذكر القلقشندى الكثير عن مهام الدودار ومنها : " تبليغ الرسائل وإبلاغ عامة الأمور وتقديم القصص إليه والمشاورة على من يحضر إلى الباب الشريف وتقديم البريد هو وأمير جاندار وكاتب السر ويأخذ الخط على عامة المناشير والتواقيع والكتب وإذا خرج السلطان بكتابة شىء بمرسوم حمل رسالته وقد كانت فى أيام الناصر محمد بن قلاوون وما تلاها ليس فيها أمير مقدم ألف ثم آل الأمر إلى أن صار الأعلى منهم مقدم ألف ونائبه طبلخاناه وأول من استقر فى وظيفة الدوادارية من أمراء الألوف طغيتمر النجمى فى عهد السلطان الناصر حسن ثم صار غالب من يليها ألوف وربما كان طبلخاناه أحياناً " ⁽¹¹¹⁾.

⁽¹⁰⁷⁾ أحمد محمد أحمد ، منشآت الأمير أيتمش البجاسى بباب الوزير دراسة معمارية أثرية ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآثار جامعة القاهرة 1414هـ / 1994م ، إشراف حسن الباشا ، وعبد الرحمن محمود عبد التواب ، ص 228.

⁽¹⁰⁸⁾ أحمد محمد أحمد ، المرجع نفسه ، ص 34 ، هامش 1.

⁽¹⁰⁹⁾ القلقشندى ، المصدر السابق ، ج 5 ، ص 462 ، السيوطى (الحافظ جلال الدين عبد الرحمن 849 — 911هـ /

1445 — 1506م) ، حسن المحاضرة فى تاريخ مصر والقاهرة ، جزآن ، تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية 1387هـ / 1967م ، ج 2 ، ص 134 ؛ أحمد السعيد سليمان ، المرجع السابق ، ص 109.

⁽¹¹⁰⁾ : حسن الباشا ، الفنون والوظائف ، ج 2 ، ص 519 ، ص 520 ؛ أحمد عبد الرازق ، المرجع السابق ، ص 102 ، هامش 8.

⁽¹¹¹⁾ : القلقشندى ، المصدر السابق ، ج 4 ، ص 19 ، ص 20 ؛ وانظر أيضاً: المقرئى ، المصدر السابق ، ج 2 ، ص 222.

وقد عبر عن رنك الدودار برسم المقلمة والتي رسمت بعدة أشكال إلا أنها تكونت على الطستين — موضوع البحث — من أربعة عناصر رئيسية هي : جزآن مستطيلان جهة اليسار يوضحان موضع أقلام البوص التي كانت تستخدم في الكتابة وصندوق صغير على شكل مثلث متساوى الأضلاع يمثل ساعة رملية ، ودائرتان صغيرتان تمثلان موضع الحبر والنشا وفراغ على شكل نصف دائرة خصص لقطعة من القماش كانت تستخدم غالباً في تنظيف الأقلام (¹¹²) (شكل رقم 7).

وهذا التصميم السابق ذكره يشبه أشكال المقالم التي تعود بتاريخها إلى العصر المملوكي (¹¹³).

وقد وُجد أقدم رنك للدودار على منبر جامع القاضي يحيى زين الدين بشارع الأزهر (أثر رقم 182) 848هـ / 1444م وكذلك وُجد على واجهة المدخل الرئيسي بالجامع المذكور (¹¹⁴).

وقد ذكر ماير أنه إذا اجتمع رنك الكأس مع رنك المقلمة فإن هذا يعني أن صاحب الرنك قد تولى وظيفة الدودار الصغير (¹¹⁵).

مما سبق ومن خلال دراسة الكتابات والرنك الوظيفي الممثل على الطستين اللذين يحملان اسم جانم السيفي يتضح أن الأمير جانم السيفي قد تولى وظيفة الساقى على الرغم من عدم وجود نص تاريخي يشير إلى ذلك ، كما أنه تولى وظيفة الدودار الصغير للسلطان قايتباي وشاد السلاح خاناه.

الزخارف:

(¹¹²) : أحمد عبد الرازق ، المرجع السابق ، ص 333.

(¹¹³) Rogers (E.T), op.cit, p.113, Porter (V) & Nayel (H), op.cit,p171.

(¹¹⁴) : ليلي كامل الشافعي ، منشآت القاضي يحيى زين الدين بالقاهرة دراسة أثرية معمارية ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1982م ، إشراف حسن الباشا، ص 76 ؛ نعمت أبو بكر ، المناير في مصر في العصرين المملوكي والعثماني ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1406هـ / 1985م ، إشراف حسن الباشا، ص 382.

(¹¹⁵) Mayer (L.A), op.cit.p 12.

من الواضح من خلال فحص هذين الطستين — موضوع البحث — أنهما صنعا بطريقة الصب في القالب ورسمت عليهما الزخارف بطريقة الحفر البارز وهو نفس الأسلوب الذى ساد في العصر المملوكى وتميز بالغنى الزخرفى وتنوع الأشكال والتكوينات⁽¹¹⁶⁾.

ويمكن تقسيم الزخارف الواردة على الطستين — موضوع البحث — إلى زخارف نباتية وزخارف هندسية (لوحة رقم 5 ، 6 ، 9 ، 10) (شكل رقم 1 ، 2 ، 5 ، 7 ، 8).

أما الزخارف النباتية فقد تمثلت فى زخارف الآرابيسك بالخراطيش الكتائية (اللوحات أرقام 5 — 8 والأشكال أرقام 1 — 4) وبالشطبين العلوى والسفلى بالرنوك الوظيفية المسجلة على الطستين (لوحة رقم 10 ، وشكل رقم 6).

وتقوم زخارف الآرابيسك على عنصرين زخرفيين أو أكثر متشابهين تشابكاً هندسياً متماثلاً ومنتظماً وتباين الحركة فيهما تبايناً توقيعياً⁽¹¹⁷⁾.

وقد عرفت زخارف الآرابيسك بتنوعها ومنها زخرفة الورقة النباتية الثلاثية وهى زخرفة قديمة تعود أصولها إلى العصر الأغريقى⁽¹¹⁸⁾ وعرفها الساسان ثم انتقلت إلى الفن الإسلامى منذ نشأة مدينة سامراء⁽¹¹⁹⁾ وظهرت فى طرازها الثالث⁽¹²⁰⁾ واستمر ظهورها فى مصر منذ العصر الطولونى⁽¹²¹⁾ كما ظهرت على كثير من العمائر فى العصر المملوكى الجركسى⁽¹²²⁾.

⁽¹¹⁶⁾: قتيبة الشهابى ، زخارف العمارة الإسلامية فى دمشق ، ص 10.

¹¹⁷ Kuhnelt (E), Arabesque, Encyclopedia of Islam, vol 1, pp. 558-561, Leiden 1957-1960.

⁽¹¹⁸⁾: فريد شافعى ، العمارة العربية فى مصر الإسلامية ، المجلد الأول ، عصر الولاة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1970م ، ص 95 ؛ أمل مختار الشهاوى ، بعض مظاهر التأثيرات البيزنطية على الفنون الإسلامية فى الثلاثة قرون الأولى للهجرة (أول هجرى — سابع ميلادى) — (ثالث هجرى — تاسع ميلادى) ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 2002م ، ص 82.

⁽¹¹⁹⁾: Shafi, I (F). Simple calyx ornament in Islamic art, Cairo 1956. p11.

⁽¹²⁰⁾ Shafi, I (F), op.cit, p 187.

⁽¹²¹⁾ Jones (O), the grammar of Ornament, London 1986, pl 31. El Basha (H), Islamic Stucco before the Mangol Invasion, Encyclopedia of Islamic Architecture, Arts & Archaeology, vol 2, Awraq Sharqiya 1999. pp 59— 67, p62.

⁽¹²²⁾: جمال عبد الرحيم إبراهيم ، المرجع السابق ، ص 116 وما بعدها.

Mayer (L.A), op.cit. p 240.

وعلى الجملة فقد ظهرت العناصر الزخرفية على الطستين — موضوع البحث — محورة جداً عن الطبيعة بحيث بعدت عن أصولها فأصبحت زخارف عربية بحتة من ابتكار الفنان المسلم⁽¹²³⁾ وهى ذات طابع مميز إذا ما قورنت بغيرها من الزخارف التى أُنتجت عبر العصور⁽¹²⁴⁾.

أما الزخارف الهندسية فقد برزت خلال تلك الفترة بكثرة على المخطوطات والتحف المعدنية وغيرها⁽¹²⁵⁾ وهى هنا على الطستين — موضوع البحث — عبارة عن زخارف تسمى بزخرفة الميمات (لوحة رقم 5 ، 6) (شكل رقم 8) التى تشبه مثيلاتها على بعض المآذن والقباب التى تعود إلى العصر المملوكى الجركسى ومنها مئذنتا خانقاة الناصر فرج بن برقوق بالقرافة ومئذنة مدرسة الأشرف برسباى بشارع المعز بالقاهرة⁽¹²⁶⁾.

ومن الأشكال التى تجمع بين الزخارف النباتية والهندسية أشكال الدلايات التى ظهرت على جانبي الخراطيش الكتابية وهى تتشابه مع مثيلاتها التى وجدت على أغلفة الكتب منذ النصف الأول من ق 8هـ/14م⁽¹²⁷⁾ واستمرت فى التنوع والابتكار وهى تأخذ الشكل اللوزى الذى ينتهى من طرفيه بدلاية ذات عنصر كأسى ثلاثى⁽¹²⁸⁾ (لوحة رقم 9 ، وشكل رقم 5).

⁽¹²³⁾ فريد شافعى ، زخارف وطرز سامراء ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، المجلد 13 ، ج 2 ، ديسمبر 1951م ، ص 9.

⁽¹²⁴⁾ مصطفى عبد الرحيم محمد ، ظاهرة التكرار فى الفنون الإسلامية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997م ، ص 3.

⁽¹²⁵⁾ Canby (Sheila.R). Islamic Art in detail, The British museum press, p21.

⁽¹²⁶⁾ منى السيد محمد البسيوى ، المرجع السابق ، ص 52.

⁽¹²⁷⁾ يوجد فى مكتبة برلين غلاف مخطوط كتب للسلطان قايتباى (873 — 902هـ/ 1468 — 1496م) ويتوسط المثنى جامه لوزية ويتدلى منها دلايتان صغيرتان بهيئة الزهرة. اعتماد يوسف القصيرى ، فن التجليد عند المسلمين ، العراق ، المؤسسة العامة للآثار والتراث 1979م ، ص 47 ، لوحة 14أ.

⁽¹²⁸⁾ سهام المهدي ، فن التجليد ، بحث ضمن كتاب المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، الفن العربى الإسلامى ، ج 3 ، الفنون ، تونس 1997م ، من ص 158 إلى ص 181 ، ص 168.

ومن الأشكال الهندسية البحتة الشكل الدائري والمفصص للرنوك والشكل الدائري يرمز إلى اللانهائية والخلود⁽¹²⁹⁾ وقد عرفت الأشكال الدائرية والمفصصة في الفن البيزنطي حيث كانت تزخرف برسوم الطيور والحيوانات⁽¹³⁰⁾ ولكنها هنا أُستبدلت برسم الرنوك الوظيفية.

وقد درس العالم الفرنسي برجوان الزخارف الهندسية المعقدة⁽¹³¹⁾ وتوصل إلى أن براعة الفنان المسلم في الزخرفة لم تعتمد فقط على الموهبة بل تقوم على أساس الهندسة العلمية⁽¹³²⁾.

وعلى الجملة يتضح من خلال دراسة الرنوك والزخارف النباتية والهندسية التي ارتبطت بزخارف الطستين — موضوع البحث — اعتماد الفنان المسلم على التكرار وللتكرار نوع من الأيقاع الذي يمثل تزويد الفكرة⁽¹³³⁾.

وقبل أن أختم الحديث عن زخارف هاتين التحفتين يجب أن أشير هنا إلى ظاهرة مهمة جدية بالتسجيل ألا وهي خلو التحفتين — موضوع البحث — من الزخارف المكفئة التي اشتهرت بها التحف المعدنية في العصر المملوكي بمدينة القاهرة⁽¹³⁴⁾.

فمن الثابت أن صناعة التحف المعدنية في العصر المملوكي كانت في أوج ازدهارها⁽¹³⁵⁾ لا سيما التحف المعدنية المكفئة والتي ازدهرت خلال تلك الفترة نتيجة لتوقف فن تكفيت المعادن

⁽¹²⁹⁾: محمد سيد سليمان ، أسس تصميم التشكيل الزخرفي بالعمارة الداخلية الإسلامية في العصر المملوكي ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان 1987م ، ص 84.

⁽¹³⁰⁾: أمل مختار الشهاوى ، المرجع السابق ، ص 94.

¹³¹ Bourgoin (G), Les Trait des Fntrelaces, Paris 1819.

⁽¹³²⁾: زكى محمد حسن ، فنون الإسلام ، ص 248.

⁽¹³³⁾: مصطفى عبد الرحيم محمد ، المرجع السابق ، ص 11.

⁽¹³⁴⁾: عاصم رزق ، مراكز الصناعة في مصر الإسلامية من الفتح العربي حتى مجيء الحملة الفرنسية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب 1989م ، ص 58 ، ص 60.

¹³⁵ Blair (Sheila. S), Islamic Inscriptions, Edinburgh University press 1988, p107.

في بلاد الجزيرة بعد استيلاء المغول على الموصل عام 1255م⁽¹³⁶⁾ وأقبال المصريين على شراء مثل هذه التحف المعدنية⁽¹³⁷⁾.

ولكن منذ منتصف القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي انصرف كثير من الناس عن استعمال التحف المعدنية المكفّنة مما أدى إلى ركود الإنتاج في سوق الكفّيين بالقاهرة⁽¹³⁸⁾ وقد أشار إلى ذلك المقرئى حيث قال: "وقد قل استعمال الناس في زمننا هذا للنحاس المكفّ وعز وجوده فإن قوماً لهم عدة سنين قد تصدوا لشراء ما يباع منه وتنحية الكفّ عنه طلباً للفائدة وبقي بهذا السوق إلى يومنا هذا بقية من صناع الكفّ قليلة"⁽¹³⁹⁾.

وما ذكره المقرئى تؤكد التحف المعدنية التي صنعت في النصف الثاني من القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي والتي جاء الكثير منها بدون تكفيت كما هو الحال في الطستين المنسوبين للأمير جاني السيفي من تمر باي.

التاريخ:

بعد العرض السابق المرتبط بكتابات ورنوك وزخارف الطستين موضوع الدراسة يتضح أن هذين الطستين لا يحملان تاريخ صناعتهم ولا المكان الذي صنعا فيه ومن ثم فأني أحاول هنا طبقاً لما أمكن تحليله من معلومات وما ورد في المصادر التاريخية عن صاحب هذين الطستين أن أصل إلى تاريخ تقرئى لهاتين التحفتين.

بيد أن ما سبق ذكره نقلاً عن بعض المؤرخين الذين ترجموا للأمير جاني السيفي من تمر باي يضعنا الآن أمام حقيقة تاريخية مهمة وهي أن هذا الأمير المشار إليه عمل خازنداراً ودوداراً

¹³⁶ Creswell (K.A.C), the works Of Sultan Bibars, Bull.de L,Institut Francais d,Archeologie Orientale, xvi.p182.

El Basha (H), A Brass Candlestick, Encyclopedia of Islamic Architecture, Arts & Archaeology, vol 2, Awraq Sharqiya 1999, pp97 – 100, p100.

⁽¹³⁷⁾: السيد طه السيد أبو سديرة ، الحرف والصناعات في مصر الإسلامية منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي 20 —

567هـ/ 641 — 1171م ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب 1991م ، ص 165 ، ص 166.

¹³⁸: حسين عبد الرحيم عليوه ، المرجع السابق ، ص 383.

¹³⁹: المقرئى ، المصدر السابق ، ج 2 ، ص 105 ؛ زكى محمد حسن ، المرجع السابق ، ص 554.

للسلطان الأشرف أبو النصر قايتباى وتولى وظيفة الزردكاشية فى شهر جمادى الآخر عام 875هـ/ نوفمبر — ديسمبر 1470م ومات وهو فى وظيفة الزردكاش.

وهذا يعنى أن رنك الدوادار المسجل على التحفيتين — موضوع البحث — يعبر عن وظيفة جانم كدوادار للسلطان الأشرف أبو النصر قايتباى بعد تولى السلطان قايتباى الحكم فى 6 رجب عام 872هـ/ 1 فبراير 1468م وعلى الأرجح منذ تولى السلطان قايتباى الحكم وحتى شهر جمادى الآخر عام 875هـ/ نوفمبر — ديسمبر 1470م وهو التاريخ الذى ترقى فيه جانم إلى وظيفة الزردكاش وهى الوظيفة التى رجحت أنها هى نفسها المعبر عنها فى النص الكتابى بمسمى شاد السلاح خاناه.

وهذا يعنى أيضاً أن الأمير جانم السيفى ظل فى وظيفة الداودارية لمدة ثلاث سنوات وأن هذين الطستين قد صنعا بعد جمادى الآخر عام 875هـ/ نوفمبر — ديسمبر 1470م وقبل شعبان عام 884هـ/ أكتوبر — نوفمبر 1479م أى قبل وفاة الأمير جانم وفى عهد السلطان قايتباى ويؤيد ذلك ما ورد من ألقاب على الطستين ومنها لقب الأشرفى المنسوب إلى الأشرف قايتباى حال حياته.

ولكن حجة الوقف المنسوبة إلى الأمير جانم السيفى ⁽¹⁴⁰⁾ تحدد وظيفة السيفى جانم بن عبد الله السيفى تمرباى فى 24 رمضان عام 881هـ / 10 يناير 1477م — أى قبل وفاته بعامين — بأنه شاد السلاح خاناه الشريفة وهى نفس الوظيفة التى وردت بالنص الكتابى المسجل على الطستين كما سبق القول .

ومن هنا يمكن القول أن هذين الطستين قد صنعا فيما بين جمادى الآخر عام 875 هـ / نوفمبر . ديسمبر 1470 م و 24 رمضان عام 881 هـ / 10 يناير 1477 م ومن المحتمل أنهما

(¹⁴⁰): حجة وقف رقم 80 / محفظة 20 / فيلم رقم 2، دار الوثائق القومية بالقاهرة ، درج رقم 22 ، سطر 11—12.

صنعا بالقاهرة لخلوهما من التكفيت الذي لم يعد له أهمية كبيرة في صناعة التحف المعدنية بالقاهرة في النص الثاني من القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي كما سبق القول.

الخاتمة

من خلال الدراسة الوصفية والتحليلية للطستين المنسوبين إلى الأمير جانم السيفى من تمرباى يمكن القول بأن هذه الدراسة قد حققت عدة أهداف وتوصلت إلى مجموعة من النتائج ذات القيمة في مجال الدراسات الأثرية والتي يمكن أجمالها في العناصر التالية :

— قدمت هذه الدراسة وصفاً أثرياً لهذين الطستين اللذين ينشران هنا لأول مرة وتضمن هذا الوصف تسجيلاً للنصوص الكتابية والزخارف والرنوك المحفورة على هذين الطستين وتحليل مضمون الكتابات والرنوك والزخارف بهدف التعرف على صاحب هاتين التحفتين ومدى مكانته خلال العصر المملوكى الجركسى وتدعيم كل ذلك بالصور الملونة والرسوم التوضيحية التى قام الباحث بعملها.

— كان للدراسة التحليلية أهمية كبيرة فى التوصل إلى بعض النتائج المهمة ومنها :

— اتضح من خلال هذه الدراسة مدى تطابق النصوص الكتابية من حيث الشكل مع مثيلاتها المعاصرة لها المسجلة على التحف المعدنية الأخرى التى تعود بتاريخها إلى العصر المملوكى إذ سجلت الكتابات بالخط الثلث ذو الأرضية النباتية وتميزت الكتابات بوضعها داخل خراطيش.

— من خلال دراسة الألقاب التى سجلت بالنصوص الكتابية أمكن اثبات أن الأمير جانم من تمر باى كان يُلقب بسيف الدين وفى نفس الوقت كان تابعاً لتمر باى الذى مات فنقل جانم إلى المماليك السيفية.

— ثبت أيضاً — من خلال دراسة الألقاب والوظائف المسجلة على هذين الطستين — أن الأمير جانم من تمرباى كان من أتباع السلطان الأشرف أبو النصر قايتباى وتولى عدة وظائف مهمة فى عهده.

— اتضح — من خلال هذه الدراسة — أن الأمير جاثم السيفى كان يشغل وظيفة شاد السلاح خانه فى عصر السلطان الأشرف أبو النصر قايتباى وكانت هذه الوظيفة هى آخر الوظائف التى تولاها فى حياته.

— أثبت البحث أن وظيفة شاد السلاح خانه الواردة بالنص الكتابى على التحفتين — موضوع البحث — تعتبر من الوظائف الجديدة التى أشير إليها فى نص كتابى إذ لم يُعثر فى المصادر التاريخية أو النصوص الكتابية المسجلة على العمائر أو التحف الفنية الإسلامية ما يشير إلى هذه الوظيفة.

— على الرغم من أن المصادر التاريخية لم تشر إلى أن الأمير جاثم السيفى قد تولى وظيفة الساقى إلا أن هذه الدراسة أثبت أن هذا الأمير قد تولى هذه الوظيفة ومن المحتمل أنه تولى رئاسة السقا.

— توصلت هذه الدراسة إلى تاريخ تقريرى لهذين الطستين — موضوع البحث — فقد ثبت أنهما صنعا فيما بين جمادى الآخرة عام 875هـ/ نوفمبر — ديسمبر 1470م و 24 رمضان عام 881هـ/ 10 يناير 1477م ورجحت الدراسة أن يكون مكان صناعتهما هو مدينة القاهرة.

— ثبت — من خلال دراسة هذين الطستين — مدى التدهور الذى أصاب صناعة التحف المعدنية المكفّنة فى مصر فى النصف الثانى من القرن التاسع الهجرى / الخامس عشر الميلادى وهذا يتوافق مع ما ذكره المؤرخون عن تدهور صناعة التحف المعدنية المكفّنة خلال تلك الفترة

بيان باللوحات والأشكال

أولاً: اللوحات:

- لوحة رقم (1) : متحف بترى بلندن (تصوير الباحث — الثلاثاء 3 نوفمبر 2009م).
- لوحة رقم (2) : منظر عام للطستين بمتحف بترى (تصوير الباحث — الجمعة 8 يناير 2010م).
- لوحة رقم (3) : منظر عام للطست الأول بمتحف بترى بلندن (تصوير الباحث — الجمعة 8 يناير 2010م).
- لوحة رقم (4) : منظر عام للطست الثانى بمتحف بترى بلندن (تصوير الباحث — الجمعة 8 يناير 2010م).

- لوحة رقم (5) : الخرطوش الكتابي الأول (تصوير الباحث — الجمعة 8 يناير 2010م).
- لوحة رقم (6) : الخرطوش الكتابي الثاني (تصوير الباحث — الجمعة 8 يناير 2010م).
- لوحة رقم (7) : الخرطوش الكتابي الثالث (تصوير الباحث — الجمعة 8 يناير 2010م).
- لوحة رقم (8) : الخرطوش الكتابي الرابع (تصوير الباحث — الجمعة 8 يناير 2010م).
- لوحة رقم (9) : زخرفة الدلاية على جانبي الخرطوش الكتابي (تصوير الباحث — الجمعة 8 يناير 2010م).
- لوحة رقم (10) : الرنك الوظيفي الممثل على الطستين (تصوير الباحث — الجمعة 8 يناير 2010م).

ثانياً : الأشكال:

- شكل رقم (1) : تفريغ لكتابات الخرطوش الأول (عمل الباحث).
- شكل رقم (2) : تفريغ لكتابات الخرطوش الثاني (عمل الباحث).
- شكل رقم (3) : تفريغ لكتابات الخرطوش الثالث (عمل الباحث).
- شكل رقم (4) : تفريغ لكتابات الخرطوش الرابع (عمل الباحث).
- شكل رقم (5) : تفريغ لزخرفة الدلاية على جانبي الخرطوش الكتابي (عمل الباحث).
- شكل رقم (6) : تفريغ للرنك الوظيفي الممثل على الطستين (عمل الباحث).
- شكل رقم (7) : العناصر الرئيسية التي يتكون منها رسم رنك الدوادار (عمل الباحث).
- شكل رقم (8) : تفريغ لزخارف الميمات (عمل الباحث).

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر والمراجع العربية:

- إبراهيم شيوخ ، بعض ملاحظات على خط البرديات العربية المصرية المبكرة ومدى تأثيرها بحركات إصلاح الكتابة ، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة ، مارس — إبريل 1969م ، ج 1 ، مطبعة دار الكتب 1970 ، من ص 15 إلى ص 47.

— ابن الصائغ (عبد الرحمن بن يوسف 845هـ / 1442م) ، تحفة أولى الألباب (مجموع في علم الكتابة وفروعها) ، مخطوط بدار الكتب المصرية رقم 13 علوم معاشية عربى ، ميكروفيلم رقم 42548.

— ابن العماد (أبى الفلاح عبد الحى بن العماد الحنبلى ت 1089هـ / 1678م) ، شذرات الذهب فى أخبار من ذهب ، 8 أجزاء فى 4 مجلدات ، بيروت — لبنان دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الكتب العلمية 1409هـ / 1988م.

— ابن كنان (محمد بن عيسى) ، حقائق الياسمين فى ذكر قوانين الخلفاء والسلاطين ، تحقيق عباس صباغ ، بيروت لبنان ، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع 1412هـ / 1991م.

— ابن إياس (محمد بن أحمد ت 930هـ / 1524م) ، بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، 5 أجزاء فى 6 مجلدات ، الجزء الأول — القسم الأول ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1402هـ / 1982م وبقية الأجزاء تحقيق محمد مصطفى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1394_1404هـ / 1974_1984م.

— أبو الفدا (عماد الدين اسماعيل بن محمد بن عمر ت 732هـ / 1331 — 1332م) ، تقويم البلدان ، بيروت — لبنان ، دار صادر — عن طبعة باريس عام 1840م.

— أحمد السعيد سليمان ، تأصيل ما ورد فى تاريخ الجيرتى من الدخيل ، القاهرة ، دار المعارف 1979م.

— أحمد عبد الرازق أحمد ، الفخار المصرى المطلبى فى العصر المملوكى ، مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة 1969م.

— أحمد عبد الرازق ، الرنوك على عصر سلاطين المماليك ، المجلة التاريخية المصرية ، المجلد 21 ، 1974م ، من ص 67 إلى ص 116.

— أحمد عبد الله سرحان ، حرفنا العربى وأعلامه العظام عبر التاريخ ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار البيان للنشر والتوزيع 1989م.

— أحمد عيسى بك ، المحكم فى أصول الكلمات العامة ، الطبعة الأولى ، مصر ، مطبعة مصطفى البابى الحلبي وأولاده 1939م.

— أحمد محمد أحمد ، منشآت الأمير أيتمش البحاسى بباب الوزير دراسة معمارية أثرية ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1414هـ / 1994م ، إشراف حسن الباشا ، وعبد الرحمن محمود عبد التواب.

— أعتماذ يوسف القصيرى ، فن التجليد عند المسلمين ، العراق ، المؤسسة العامة للآثار والتراث 1979م.

— ألفرد لو كاس ، المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة زكى أسكندر ، القاهرة 1945م.

— أمل مختار الشهاوى ، بعض مظاهر التأثيرات البيزنطية على الفنون الإسلامية فى الثلاثة قرون الأولى للهجرة (أول هجرى — سابع ميلادى) — (ثالث هجرى — تاسع ميلادى) ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 2002م.

— جمال عبد الرحيم إبراهيم ، الزخارف الجصية فى عمائر القاهرة الدينية الباقية فى العصر المملوكى البحرى (648 — 784هـ / 1250 — 1382م) ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1406هـ / 1986م ، إشراف حسن الباشا.

— جمال عبد الرحيم إبراهيم ، الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصرين الأيوبي والمملوكى ، القاهرة ، د. د. ت.

— حجة وقف رقم 80 / محفظة 20 / فيلم رقم 2 ، دار الوثائق القومية بالقاهرة ، وهى باسم السيفى جانم بن عبد الله السيفى تمرى شاد السلاح خاناه الشريفة بالديار المصرية ومؤرخة فى يوم الخميس 24 رمضان عام 881هـ / 10 يناير 1477م.

- حسن الباشا حسن محمود ، تاريخ الألقاب والمراسيم في الإسلام ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة فؤاد الأول 1951.
- حسن الباشا ، الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية 1957م.
- حسن الباشا ، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، 3 أجزاء ، دار النهضة العربية 1965—1966م.
- حسن الباشا ، أهمية شواهد القبور بوصفها مصدراً لتاريخ الجزيرة العربية في العصر الإسلامي ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، 5 أجزاء ، الطبعة الأولى ، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع 1420هـ / 1999م ، ج 3 ، من ص 190 إلى ص 215.
- حسن الباشا ، أثر المرأة في فنون القاهرة ، ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، القاهرة ، مؤسسة الأهرام 1970م ، من ص 171 إلى ص 176.
- حسن الباشا ، الألقاب على الآثار والتحف الفنية ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، 5 أجزاء ، الطبعة الأولى ، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع 1420هـ / 1999م ، ج 2 ، من ص 316 إلى ص 330.
- حسن الباشا ، بعض عمائر قانصوه الغورى في صورة دومينيكو تريفيزانو ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، 5 أجزاء ، الطبعة الأولى ، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع 1420هـ / 1999م ، ج 1 ، من ص 347 إلى ص 354.
- حسن الباشا ، دومينيكو تريفيزانو ، بحث ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، القاهرة ، مؤسسة الأهرام 1970م ، من ص 86 إلى ص 96 .
- حسن الباشا ، رقبة شمعدان كتبغا ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، ج 2 ، الطبعة الأولى ، بيروت — لبنان ، أوراق شرقية 1420هـ / 1999م ، من ص 211 إلى ص 216.

- حسن الباشا ، سيف الدين قلاون ، بحث ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، القاهرة ، مؤسسة الأهرام 1970م ، من ص 134 إلى ص 142.
- حسن الباشا ، شمعدان كتبها ، ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، القاهرة ، مؤسسة الأهرام 1970م ، من ص 526 إلى ص 531.
- حسين عليوة ، الكتابات الأثرية العربية دراسة في الشكل والمضمون ، المجلة التاريخية المصرية ، المجلدان الثلاثون والواحد والثلاثون 1983 — 1984م ، من ص 203 إلى ص 262.
- حسن الباشا ، الكتابات الأثرية العربية وصلتها بالآثار والحضارة ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، ج 3 ، الطبعة الأولى ، بيروت — لبنان ، أوراق شرقية 1420هـ / 1999م ، من ص 216 إلى ص 221.
- حسن الباشا ، المشكاوات ، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، 5 أجزاء ، الطبعة الأولى ، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع 1420هـ / 1999م ، ج 2 ، من ص 256 إلى ص 261.
- حسن عبد الوهاب ، تاريخ المساجد الأثرية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1944م.
- حسن عبد الوهاب ، جامع السلطان حسن وما حوله ، المكتبة الثقافية (56) أول مارس 1962م.
- حسين عبد الرحيم عليوه ، المعادن ، ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، القاهرة ، مؤسسة الأهرام 1970م ، من ص 370 إلى ص 387.
- الرازي (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر) ، مختار الصحاح ، عني بترتيبه السيد محمود خاطر ، الطبعة التاسعة ، القاهرة 1962م.
- زكي محمد حسن ، فنون الإسلام ، القاهرة 1948م.

— زكى محمد حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، القاهرة 1956م.
— زين العابدين شمس الدين نجم ، معجم الألفاظ والمصطلحات التاريخية ، الطبعة الأولى ، القاهرة 1427هـ / 2006م.

— سامح فرج ، معجم فرج للعامية المصرية والتعبيرات الشعبية للصناع والحرفيين المصريين في النصف الثاني من القرن العشرين ، ج 1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006م.

— السخاوى (شمس الدين محمد بن عبد الرحمن) ، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع ، 12 جزء في 6 مجلدات ، بيروت منشورات دار مكتبة الحياة ، د.ت.

— سعاد ماهر ، مساجد مصر وأولياؤها الصالحون ، 5 أجزاء ، القاهرة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية 1971—1983.

— سعاد ماهر ، الفنون الإسلامية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986م.

— سعاد محمد حسن ، أعمال الأمير شيخو العمرى الناصرى المعمارية بالقاهرة ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، د. ت ، إشراف سعاد ماهر محمد.

— سهام المهدي ، فن التجليد ، بحث ضمن كتاب المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، الفن العربى الإسلامى ، ج3 ، الفنون ، تونس 1997م ، من ص 158 إلى ص 168.

— سهير جميل إبراهيم ، الآثار الإسلامية الباقية بشرق الدلتا منذ الفتح العثمانى حتى نهاية القرن التاسع عشر ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، إشراف حسن الباشا. د. ت.

— السيد آدى شير ، الألفاظ الفارسية المعربة ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، دار العرب للبستانى 1987 — 1988م.

— السيد طه السيد أبو سديرة ، الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى 20 — 567هـ / 641 — 1171م ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب 1991م.

— السيد فتحى السيد ، طست نحاس يحمل اسم أبو السعادات محمد بن قايتباى ، دراسات آثارية إسلامية ، المجلد الرابع ، القاهرة 1991م ، من ص 3 إلى ص 10.

— السيد فتحى السيد ، طست باسم خوند الكبيرة جهة قايتباى ، دراسات آثارية إسلامية ، المجلد الخامس ، القاهرة 1995م ، من ص 87 إلى ص 98.

— السيوطى (الحافظ جلال الدين عبد الرحمن 849 — 911هـ / 1445 — 1506م) ، حسن المحاضرة فى تاريخ مصر والقاهرة ، جزءان ، تحقيق ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية 1387هـ/1967م.

— صالح سارى ، العناصر الزخرفية فى الحضارة العربية الإسلامية ، بحث ضمن كتاب المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، الفن العربى الإسلامى ، ج 3 ، الفنون ، تونس 1997م ، من ص 45 إلى ص 63.

— الصفدى (صلاح الدين خليل بن أيبك 696 — 764هـ / 1296 — 1362م) ، الوافى بالوفيات ، 24 جزءاً ، تحقيق ، س. دبدرينغ وآخرين 1394 — 1413هـ/1974 — 1993م.

— صلاح الدين سيد علي البحيري ، عالمية الحضارة الإسلامية ومظاهرها فى الفنون ، حوليات كلية الآداب ، جامعة الكويت 1982م.

— الصيرفى (على بن داود الجوهري) ، أنباء المهصر بأبناء العصر ، تحقيق حسن حبشى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2002م.

— طوبيا العنيسى ، تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية مع ذكر أصلها بحروفه ، القاهرة ، دار العرب للبستانى 1988 — 1989م.

— عاصم رزق ، مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية من الفتح العربى حتى مجىء الحملة الفرنسية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب 1989م.

— عبد الرحمن محمود عبد التواب ، قايتباي المحمودي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987م.

— عبد العزيز صلاح سالم ، الفنون الزخرفية في العصر الأيوبي ، جزءان ، مركز الكتاب والنشر 1420هـ/2000م.

— عبد اللطيف إبراهيم علي ، دراسات تاريخية وأثرية في وثائق من عصر الغوري ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، قسم الآثار (فرع الآثار الإسلامية) ، إشراف محمد مصطفى زيادة ، وفريد شافعي 1376 هـ / 1956م.

— عبد اللطيف إبراهيم علي ، نصان جديدان من وثيقة الأمير صرغتمش ، مجلة كلية الآداب ، المجلد الثامن والعشرون 1966م ، الهيئة المصرية العامة للكتب والأجهزة العلمية ، مطبعة جامعة القاهرة 1971 م ، من ص 1 إلى 210.

— عبد اللطيف إبراهيم ، سلسلة الدراسات الوثائقية 1 الوثائق في خدمة الآثار " العصر المملوكي " ، دار الطباعة الحديثة ، د . ت.

— عبد الله الشرقاوي ، تحفة الناظرين فيمن ولي مصر من الملوك والسلاطين ، تحقيق رحاب عبد الحميد القاري ، القاهرة ، مكتبة مدبولي 1416هـ/1996م.

— عبد الناصر ياسين ، الفنون الزخرفية الإسلامية بمصر في العصر الأيوبي ، الإسكندرية ، د. ت.

— عطيات إبراهيم السيد ، الرخام في مصر في عصر دولة المماليك البحرية دراسة أثرية فنية ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1414هـ/1994م ، إشراف حسن الباشا.

— عفيف البهنسي ، الفن الإسلامي ، دمشق ، دار طلاس 1986م.

— عفيف البهنسي ، فن الخط العربي ، بحث ضمن كتاب المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، الفن العربي الإسلامي ، ج3 ، الفنون ، تونس 1997م ، من ص 64 إلى ص 82.

- على أحمد الطائش ، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي ، مكتبة زهراء الشرق 2000م.
- العيدروسى (محيى الدين عبد القادر بن شيخ بن عبد الله) ، تاريخ النور السافر عن أخبار القرن العاشر ، الطبعة الأولى بيروت — لبنان ، دار الكتب العلمية 1405هـ/1985م.
- العيني (بدر الدين محمود العيني 762 — 855هـ/ 1360 — 1451م) السيف المهند في سيرة الملك المؤيد شيخ الحمودى ، تحقيق ، فهم محمد شلتوت ومراجعة ، محمد مصطفى زيادة ، القاهرة ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر 1966 — 1967م.
- الغزولى (علاء الدين على بن عباد الله البهائى) ، مطالع البدور فى منازل السرور ، جزآن ، الطبعة الأولى ، مطبعة إدارة الوطن 1299 — 1300هـ .
- فايزة محمود عبد الخالق الوكيل ، الشوار (جهاز العروس فى مصر) ، القاهرة ، دار نهضة الشرق ، دار الوفاء 2000م.
- فريد شافعى ، زخارف وطرز سامراء ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، المجلد 13 ، ج 2 ، ديسمبر 1951م.
- فريد شافعي ، العمارة العربية في مصر الإسلامية ، المجلد الأول ، عصر الولاة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1970م.
- قتيبة الشهابى ، معجم ألقاب أرباب السلطان فى الدول الإسلامية من العصر الراشدى حتى بدايات القرن العشرين ، دمشق 1995م.
- قتيبة الشهابى ، زخارف العمارة الإسلامية فى دمشق " بحث ميدانى بعدسة المؤلف " ، الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة 1996م.
- القلقشندى (أحمد بن على ت 821هـ/1418م) ، صبح الأعشى فى صناعة الأنشا ، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان ، دار الكتب العلمية 1407هـ/1987م.

— كارل ولتسينجر ، الآثار الإسلامية في مدينة دمشق ، تعريب قاسم طوير ، تعليق عبد القادر الريحاوي ، دمشق 1984م.

— ليلي كامل الشافعي ، منشآت القاضي يحيى زين الدين بالقاهرة دراسة أثرية معمارية ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1982م ، إشراف حسن الباشا.

— ماريّا لوطاردين ، التعريف بفن الشعارات الإسلامية ، ترجمة عبد اللطيف الخطيب ، المؤتمر الثالث للآثار بالبلاد العربية 8 — 18 نوفمبر 1959م ، القاهرة 1961م ، من ص 471 إلى ص 475.

— مایسة داود ، المشكاوات الزجاجية في العصر المملوكي ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1971م.

— مایسة داود ، الرنوك الإسلامية ، فصلة بمجلة الدارة ، العدد الثالث ، السنة السابعة ربيع الثاني 1402هـ/ فبراير 1982م ، من ص 27 إلى ص 41.

— مایسة داود ، النوافذ وأساليب تغطيتها في عمائر سلاطين المماليك بمدينة القاهرة دراسة معمارية وفنية ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1985م.

— مایسة محمود داود ، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى القرن الثاني عشر للهجرة (7 — 18م) ، الطبعة الأولى ، مكتبة النهضة المصرية 1991م.

— مجهول ، تاريخ السلطان الملك الأشرف قايتباي المحمودي الظاهري مخطوط بدار الكتب المصرية رقم 1559 تاريخ ، ميكروفيلم رقم 5861.

— محمد بن أحمد بن جعفر ، وسيلة الأصابة الى طريق صناعة الكتابة ، مخطوط بدار الكتب المصرية رقم 1290 نحو عربي ، ميكروفيلم رقم 16944.

— محمد سيد سليمان ، أسس تصميم التشكيل الزخرفي بالعمارة الداخلية الإسلامية في العصر المملوكي ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان 1987م.

- محمد سيف النصر أبو الفتوح ، مداخل العمائر المملوكية بالقاهرة الدينية والمدنية من سنة 648هـ / 1250 — 784هـ / 1382م ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1975م ، إشراف حسن الباشا.
- محمد عبد العزيز مرزوق ، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي ، المكتبة الثقافية (8) أول مارس 1963م.
- محمد عبد العزيز مرزوق ، الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1974م.
- محمد على عبد الحفيظ ، المصطلحات المعمارية فى وثائق عصر محمد على وخلفائه 1805 — 1897م ، الطبعة الأولى ، القاهرة 2005م.
- محمد قنديل البقلى ، التعريف بمصطلحات صبح الأعشى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984م.
- محمد محمد أمين ، وثائق من عصر سلاطين المماليك دراسة ونشر وتحقيق تسعة نماذج متنوعة ، المعهد العمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة ، 1981م.
- محمد محمد أمين ، فهرست وثائق القاهرة حتى نهاية عصر سلاطين المماليك (239 — 922هـ / 853 — 1516م) مع نشر وتحقيق تسعة نماذج ، المعهد العمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة ، د.ت.
- محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم ، المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية (648 — 923هـ / 1250 — 1517م) ، دار النشر بالجامعة الأمريكية ، الطبعة الأولى 1990م.
- محمود إبراهيم حسين ، الزخرفة الإسلامية الآرايسك ، القاهرة ، المطبعة التجارية الحديثة 1987م.

— محمود عباس حمودة ، فوزى سالم عفيفى ، نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافى والأجتماعى ، الطبعة الأولى ، وكالة المطبوعات 1400هـ / 1980م.

— مدحت مسعد الجمال ، مدرسة ومسجد ألقى اليوسفى دراسة معمارية ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1411هـ / 1990م ، إشراف حسن الباشا.

— مصطفى عبد الرحيم محمد ، ظاهرة التكرار فى الفنون الإسلامية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997م.

— المقرئى (تقى الدين أحمد بن على ت 845هـ / 1442م) ، السلوك لمعرفة دول الملوك ، 4 أجزاء فى 12 مجلد ، تحقيق محمد مصطفى زيادة وسعيد عبد الفتاح عاشور ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مطبعة دار الكتب 1956—1973م.

— المقرئى (أحمد بن على) ، المواعظ والأعتبار بذكر الخطط والآثار ، جزآن ، القاهرة ، مكتبة الثقافة الدينية ، د.ت.

— منى السيد محمد البسيونى ، الزخارف الإسلامية وعلاقتها بالعمارة دراسة تفصيلية لزخارف مباني العصر المملوكى ، مخطوط رسالة ماجستير ، كلية الهندسة ، جامعة القاهرة 1999م.

— منى محمد بدر ، أثر الحضارة السلجوقية فى دول شرق العالم الإسلامى على الحضارتين الأيوبيه والمملوكية ، ج1 ، القاهرة ، مكتبة زهراء الشرق 2002م.

— نعمت أبو بكر ، المنابر فى مصر فى العصرين المملوكى والعثمانى ، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة 1406هـ / 1985م ، إشراف حسن الباشا.

— النويرى (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب) ، نهاية الأرب فى فنون الأدب ، 30 جزءاً ، تحقيق محمد ضياء الدين الرئيس ومحمد عبد الهادى شعيرة ، ومراجعة محمد مصطفى زيادة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990—1992م.

- Berchem (M .V), Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum Egypte ; Paris 1903.
- Blair (Sheila. S), Islamic Inscriptions, Edinburgh University press 1988.
- Bourgoin (G), Les Trait des Entrelaces, Paris 1819.
- Canby (Sheila.R). Islamic Art in detail, The British museum press.
- Creswell (K.A.C), the works Of Sultan Bibars, Bull.de L, Institut Francais d, Archeologie Orientale.
- Demombynes, La Syrie a L'Epoque de Mamlouk , Gauthner, Paris 1923.
- El Basha (H), A Brass Candlestick, Encyclopedia of Islamic Architecture, Arts & Archaeology, vol 2, Awraq Sharqiya 1999, pp97 – 100.
- El Basha (H), Islamic Stucco before the Mongol Invasion, Encyclopedia of Islamic Architecture, Arts & Archaeology, vol 2, Awraq Sharqiya 1999, pp 59– 67.
- El Basha (H), The Development of Qur'anic Script and its Spread, Encyclopedia of Islamic Architecture, Arts & Archaeology, vol 3, Awraq Sharqiya 1999, pp79-86.
- Herzfeld, Arabesque, Encyclopedia of Islam, vol 1, London 1960.
- Ettinghausen (R), The Art and Architecture of Islam, Yale University, Press 1994.
- Jones (O), the grammar of Ornament, London 1986.
- Komaroff (L) Islamic art at the Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art 1998.
- Kuhnel (E), Arabesque, Encyclopedia of Islam, vol 1, pp. 558-561, Leiden 1957-1960.
- Mayer (L.A) , Saracenic heraldry, Oxford, 1933.
- Porter (V) & Nayel (H), Mightier than the sword Arabic Script beauty and meaning, Islam- Prisse d, Avennes, L, Art Arabe d, Apres Les Monuments du Kaire, Paris, 1869- 1877.

- Rogers (E.T), Le Blason chez les princes Musulmans de L,Egypt et de la Syrie, Bulletin, L,institut- Egyptien, Deuxieme Serie – no 1 , annee 1880, Caire , imprimerie Francaise Moures E t c 10 , 1882. pp 1-2.
- Shafi,I (F).Simple calyx ornament in Islamic art, Cairo 1956.
- Ward (R), Islamic Metalwork, London 1993.
- Wiet (G), Cuivres, Les objets Mobiliers en Cuivre et en Bronze a inscriptions historiques, Le Caire 1932.

Islamic Art museum Malaysia 2004.

استلهاام القيمة الفنية لزخارف التحف الخزفية ذات اللون الواحد فى ابتكار تصميمات زخرفية معاصرة

د/نحلة حسين فرغلى*

المقدمة :

معين لاينضب...ذلك هو الفن الاسلامى وشأنه فى ذلك شأن العقيدة التى استمد منها روحه وفكره وفلسفته ، وشأن الكتاب الخالد الذى آمن به أتباعه ، فعلى مر العصور وتوالى الأزمان يزداد البحث فيه ومحاولات فهمه واستيعابه للاستفادة منه فى فنوننا المعاصرة ، ورغم ذلك سيظل أيضا محلا للبحث ومحاولات الفهم والاستفادة.

ومن بين فروع الفن الاسلامى العبرى جاءت التحف الخزفية كمعبر صادق عن كل ما يحمله ذلك الفن من روح وفلسفة , وترى الباحثة أن التحف الخزفية ذات اللون الواحد من أشد ألوان الإبداع الخزفى الإسلامى عبقرية وتميزا , ذلك أن المصمم اكتفى فيها بلون واحد ذى درجة ظلية واحدة فى التصميم كله ، ورغم ذلك جاء آية فى الجمال والامتناع ، فكان جديرا بالبحث عن أسرار هذا الامتناع رغم وحدة اللون والدرجة ليكون ملهما لإنتاج لوحات زخرفية تجمع من الاصاله والمعاصرة وتقوم على استلهاام روح الفن الاسلامى .

مشكلة البحث :

تتلخص مشكلة البحث فىدراسة القيم الفنية والتصميمية للتحف الخزفية ذات اللون الواحد واستلهاامها فى ابتكار تصميمات زخرفية ذات لون واحد .

هدف البحث :

- دراسة تصميم التحف الخزفية ذات اللون الواحد .

* مدرس بقسم الزخرفة- كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان

- الاستفادة من هذه الدراسة في انتاج لوحات معاصرة ذات لون واحد.

تمهيد حول فن الخزف في العصور الاسلامية :

كانت صناعة الخزف من أهم الفنون الصغيرة التي برع المصريون فيها في العصور الاسلامية الأولى ، ولقد عثر على بعض قطع من الخزف في أطلال مدينة الفسطاط أمكن ارجاعها الى العصر الطولوني ، وتدل دراسة هذه الكسر الخزفية على أن أساليب الصناعة في ذلك العصر كانت تقليدا للنماذج العراقية التي وجدت في العراق في اواخر القرن الثامن الميلادي ،على أن المصريين سرعان ما تميزت شخصيتهم في زخارف هذه الأواني.

كما ان مصر وصلت في أواخر القرن التاسع الى انتاج الأواني الخزفية ذات البريق المعدني ، مما دعا بعض العلماء الى القول بأن ابتكار البريق المعدني ينسب الى مصر وليس العراق . ثم نمت و ازدهرت هذه الصناعة في العصر الفاطمي ويلاحظ أن قيمة هذه الأواني تكمن فيما يزينها من رسوم وزخارف لموضوعات آدمية وحيوانية ملونة ، وفي العصر المملوكي بلغت الزخارف النباتية الطبيعية درجة كبيرة من الدقة و الإتقان زينت بها هذه الاواني .

وبعد دخول العثمانيين القاهرة لم تنطفئ شعلة المواقف في مصانع الخزف المملوكية ، كما لم يتخل خزافوها عن أساليبهم فجأة ، بل استمروا في إنتاج بلاطات ذات لون واحد هو الأخضر في أغلب الأحيان ، لكن هذه الصناعة ما لبثت أن نهضت نهضة كبيرة قامت على أكتاف صناع مغاربة استوطنوا مصر وعملوا على تقليد الزخارف التركية بما يتفق مع امكانياتهم وقدراتهم الفنية , ولذلك فقد كان أسلوبهم تسوده البساطة والتحوير في بعض الأحيان كما ان الالوان المستخدمة لم تكن تتعدى اللون الواحد وهو اللون الازرق بدرجاته المختلفة .

أنواع التحف الخزفية ذات اللون الواحد :

إن الفن الاسلامي يزخر بشروات فنية لا محدودة من التحف الخزفية جاء كثير منها بلون واحد ، وهي على نوعين:

1 4الأطباق الخزفية:

وهى من الفنون التى اشتهر بها المصمم المسلم على مر العصور، وتميز بإبداعها على نحو متميز فى طرق التنفيذ، والعناصر الزخرفية الموظفة وأسلوب توظيفها ، والالوان المستخدمة، والأطباق الخزفية موضوع البحث هى ذان اللون الواحد التى أكثر المصمم فيها من اللون البنى بدرجاته ، واستخدم عناصر متنوعة : آدمية و حيوانية ونباتية وكتابية بأسلوب تجريدى متميز فى الجمع بين كل أو بعض هذه العناصر.

2-الأوانى الخزفية:

وهى أوان متنوعة الأشكال ، ما جاء منها بلون واحد غلب فيه استخدام اللون البنى بدرجاته أيضا — والأزرق أحيانا ، ومع العناصر المتنوعة التى وظفها المصمم أكثر من الخطوط الرأسية و الأفقية التى أكدت الإحساس برشاقة الأنية.

زخارف الاوانى الخزفية :

تنوعت الزخارف التى تم تنفيذها على المنتجات الخزفية بشكل عام ، و ذات اللون الواحد بشكل خاص ، فازدحمت زخارفها بموضوعات آدمية ورسوم طيور وحيوانات على أرضية من الزخارف النباتية . وفى بعض الأحيان تكون الزخارف مجرد حليات نباتية او تفريعات من المراوح النخيلية . وبعض القطع من العصر المملوكى تتكون من زخارف من كتابات كوفية بحروف كبيرة على أرضيات من التفريعات النباتية، وبعضها يزينها زخارف من الكتابة العربية المورقة على أرضية منقطة ومنظمة فى أشرطة أو داخل فصوص . وبعض هذه الكتابات تتضمن تمنيات طيبة لصاحب التحفة على أرضية نباتية مورقة ، ثم شاع الجمع بين هذه التعبيرات وبين النباتات الطبيعية الصينية الأصل التى يقف فوق أغصانها طائر هنا أو هناك.

أما القيمة التاريخية العظيمة للمنتجات الخزفية - إلى جانب قيمتها الفنية - ولا سيما فى العصر الفاطمى، فتكمن فى أن قلة المخطوطات الفاطمية المصورة جعلتنا نتعرف على مظاهر الحياة الفاطمية من خلال ما وجد على هذه الاوانى الخزفية من رسوم مختلفة ، وتنوع الموضوعات

المرسومة على الأواني ، فمنها ما هو مزخرف بموضوعات خاصة بالطبقة الحاكمة كمناظر الشراب و الموسيقيين أو صور الأمراء في طريقهم إلى الصيد أو عائدين منه ، كذلك نجد موضوعات من الحياة اليومية تصور المصارعين و الحمالين و لعبة التحطيب .

ويمكن تقسيم الاواني الفاطمية تبعا لزخارفها الى مجموعتين : المجموعة الاولى رسمت زخارفها خطوط خارجية واضحة ، وكانت الرسوم الادمية ورسوم الحيوان هى العنصر الأساسى فى الزخارف ، فى حين كانت الفروع النباتية و الأوراق عنصرا ثانويا يظهر كخلفية للموضوع الرئيسى ، ويفضل الفنان عادة رسم وحدة واحدة ادمية أو طائر أو حيوان بحجم كبير يأخذ الصدارة فى سطح الاناء ، ويحيط بهذه الوحدة أو يتفرغ منها زخارف نباتية وخطوط متداخلة و متشابكة تغطى الأرضية . أما زخارف المجموعة الثانية فتظهر بها موضوعات مختلفة حافلة بشخصيات كثيرة ربما تكون منقولة عن صور المخطوطات الفاطمية المفقودة، ويلاحظ أن هؤلاء الأشخاص مرسومون بشكل كروكى ، مع عدم وجود الخط الخارجى الواضح الذى يحدد الأشخاص ، ولا توجد فى الخلفية رسوم كثيرة . ويلاحظ فى زخارف هذه المجموعة اهتمامها بصور من الحياة المصرية اليومية . وهنا يتضح ان الفنان الفاطمى قد نجح فى الوصول إلى طراز فنى مصرى تميز به كرسم الموضوعات الشعبية المصرية ، وتسجيل الحركات المختلفة بدقة لم يبلغها الخزافون فى مصر من قبل .

عناصر التصميم فى التحف الخزفية ذات اللون الواحد:

لقد بلغت التحف الخزفية ذات اللون الواحد درجة عالية من النضج الفنى على مر عصورها، ولا سيما فى فترات ازدهارها فى العصر الفاطمى ، راعى فيها المصمم بفطرته عناصر التصميم ووظفها ببراعة فى أعماله الفنية، ويبدو ذلك على النحو التالى:

1- النقطة:

هى أبسط العناصر التصميمية لا أبعاد لها من الناحية الهندسية أى ليس لها طول أو عرض أو عمق ، ولا تعرض أى اتجاه اذا استخدمت منفردة، والنقطة / الجزئى هى البداية الاولى للحياة وبداية تكوين الاشياء.

وفي التحف الخزفية استخدم المصمم عنصر النقطة ليشغل فراغا صامتا بين الخطوط والعناصر، أصبح أكثر حيوية ونشاطا بعد اضافة هذا العنصر بما يحتوى عليه من قوى كامنه من التمدد والتقلص، فتشير في الرائي احساسا بميلها الى الحركة، فكانت طرفا للتجاذب والحوار مع سائر عناصر التصميم.

2- الخط:

هو سلسلة من النقاط التي يجاور بعضها بعضا، او تحرك لنقطة في اتجاه ما، فهو مرتبط بحركة هي نتاج لطاقة كامنه حين تبدأ فأنها تميل الى الاستمرار، وهذا ما نراه في التحف الخزفية، استثمر الفنان طاقة الخط فجعله يصل ويجول في التصميم، يكون العناصر تارة، وتار يحيط بها ويؤكددها، فكانت له وظائف عدة:

- تحقيق الايقاع عن طريق اختلاف السمك، وتنوع حدة الحركة والدوران في التصميم .
- الشعور بالحركة عن طريق الانتقال السلس والرشيق بين العناصر .
- تحديد العناصر وتأكيدها مع حصر الفراغ وتحديدده .
- تجزئة المساحات مع الحفاظ على تنوعها .
- شغل الفراغ بتفريعات وأشكال حلزونية دقيقة .
- خلق أجزاء ديناميكية بالتناوب مع أجزاء ساكنه وحصول التوازن عن طريق الحوار بين كل من هذه الاجزاء .
- في الاطباق الخزفية ساعد الخط على إحداث بؤر إشعاعية يتحاور فيها التجمع في القلب والفرق عنه ليحدث فلكا تدور فيه سائر العناصر .
- في الأواني شكل إيقاع الأفقى والرأسى عاملا في الاحساس باستقرار الآنية ورشاقتها في الوقت نفسه .

ولذلك استخدم المصمم جميع أنواع الخطوط البسيطة والمركبة من خط مستقيم ومنحن ومقوس ، وخط منكسر ومتوازن ، وخطوط متعرجة ومتموجة وحلزونية ومتشابكة ومتقاطعة ، فجاءت هذه التحف وكأنها غابة من الخطوط المبهجة المحبة والتي لا يمل الناظر إليها حيث تنوعت تنوعا شديدا وتحقق التوازن بينها فقضى على الملل والرتابة ، عبر عن البطئ المتدفق وعن السريع المندفج فجاء محملا بالطاقة والإيجابية واستحق أن يكون من أهم العناصر التي أحسن المصمم توظيفها في عمله الفني .

أما من زاوية الرمز فنجد أن الخط المستقيم والمنحني بتفاعله مع سائر عناصر التصميم وضع المرء أمام ثنائية الغيب والوجود التي أقرها الدين الاسلامي ، فربما كان مرادفا للخفاء والعلن.. القبض والبسط .. إلى آخر الثنائيات التي تترجم في مجملها فهما كليا للوجود ولعلاقة هذا الوجود بالغيب ، أى تترجم فهما كليا لمعنى الحق أو لمعنى الحقيقة المطلقة .

ثم لا يمكننا أن نغفل وظيفة أخرى للحظ وهي البعد عن التجسيم في تمثيل الاشكال الآدمية والحيوانية والكائنات الحية بشكل عام فقد حددها بخط بليغ رشيق أكسبها طابعا زخريا مسطحا . 3- المساحة:

إذا كانت النقطة هي بداية كل شئ وهي أول لقاء بين القلم وبين فراغ السطح .. وإذا كان الخط هو مسار هذه النقطة ، فإن المساحة هي ما ينتج عن حركة هذا الخط .. وبالتالي فقد تولدت ديناميكية المساحة في هذه الألوان من ديناميكية الخط الذي يحددها ، واستمدت طاقتها وحيويتها منه .

وقد أكثر المصمم في هذه التحف من استخدام المساحات ذات الاشكال المنحنية والتي تتميز بحدودها المحدبة مما يزيد من حركتها ويجعلها دائما في حالة عدم ثبات ، فالدائرة تصور العالم الروحي ، عالم العواطف وعالم الهواء المتحرك والماء السائل ، وهي رمز اللانهاية والخلود .. والشكل البيضاوي تبدو حركته أكثر لأن لديه قوة مهيمنة في اتجاه واحد ، كما يتميز بالثبات لأن أحد جوانبه يكون أقرب للاستقامة نوعا ما ، والاشكال العضوية بشكل عام تعطى انطبعا بوجود الصفات الحيوية التي تميز الكائنات الحية فهي ذات صلة واضحة بعناصر الطبيعة .

وقد جاءت كل مساحة فى التصميم كيانا له ملاحظة الوصفية التى تنعكس على طبيعتها وذاتيتها ، حيث لا ترى منفصله وإنما تدرك فى إطار الكل ، وقد فهم الفنان ذلك فعبر عن فهمه للطبيعية بأسلوب تجرىدى رياضى متميز يعتبر نوعا من الحوار البصرى الذى له هدف محدود بجمالية روحية صوفية تمتاز بالعقلانية امتزاجا فريدا .

أما عن سائر عناصر التصميم فى التحف الخزفية ذات اللون الواحد فقد جاء الملمس فيها إيهاميا ذا بعدين نراه بأعيننا وتدركه عقولنا . فىكون السطح ذو المظهر الناعم ساكنا والسطح ذو المظهر الخشن المضطرب متحركا ، والاندماج بين الخطوط والأشكال ذات القيم المختلفة يوحى بملمس سطحية مرئية متنوعة ، وقد وعى المصمم هذه الأداة الهامة من أدوات التشكيل فنوع بين ملامسه وزاوج بينها فى إيقاع بصرى متميز .. متعاقب .. متحاور ومتزن ، فنرى مساحات هائجة متحركة نكاد نشعر أنها تبرز من السطح لتلمسها أيدينا ، وإذا بمساحات أخرى ناعمة تهدئ من حركتها فتريح العين فى تعاقب مبهج ومثير . ثم إن الفنان عندما صور عناصر من الطبيعة لم يهتم بمحاكاة ملمسها الطبيعى بقدر اهتمامه بإبراز قيم جمالية ملمسية خاصة به تتناغم مع سائر العناصر الزخرفية التى وظفها فى تصميمه .

أما عن اللون الواحد المستخدم فى كل من هذه التحف فهو اللون البنى الغنى بكل درجاته وقيمته المتنوعة فاللون البنى لون غنى ودسم ومركز ، فإذا أفردته الفنان على الأرضية الفاتحة لم نشعر بافتقار العمل الفنى إلى مزيد من الألوان ، استخدم منه درجات ظليلة متنوعة ، ودرجات سخونة متنوعة ، فمن البنى الذى يقترب من السواد .. إلى الأوكر ، ومن البنى الأحمر إلى البنى المصفر...فتنوع اللون باختلاف الآنية .

ولم يحتج المصمم فى العمل الواحد إلى درجات من الغامق و الفاتح / المعتم و المضئ . وإنما اكتفى من أجل التعبير عن هذه القيم بتنوع الخطوط و المساحات و الملامس وإحداث التناغم و التحوار بين هذه العناصر وبين عناصره الزخرفية التى تمثلت منها ، فلم نشعر بافتقارنا لتنوع الغامق و الفاتح لأنه موجود بالفعل رغم عدم استخدامه لدرجات ظليلة فى العمل الواحد .

قيم التصميم في التحف الخزفية ذات اللون الواحد :

تنظر الباحثة إلى كل تحفة من هذه التحف الخزفية سواء أكانت طبقا خزفيا أو آنية على أنها درس مستقل لقيم التصميم ودليل على عبقرية فهمها وبراعة توظيفها في العمل الفني .

فالشكل و الأرضية /صراع السالب و الموجب ، حوار أبدى بين الأساسى و الثانوى /الأمامى والخلفى / الصلابة و الليونة ، وظفها المصمم فى أعماله فساعد كل منهما فى إبراز الآخر وتأكيده لأهمية عنصر على حساب الآخر، بل يتبادلان الأدوار فى كثير من الأحيان مع الحرص على عدم ترك فراغ اعتمادا على الرؤية الفنية الاسلامية فى تحقيق التوازن و التناسق والانسجام ، وعلى أن الفراغ المعادل للعدم غير موجود أصلا فى الرؤية الاسلامية فى تحقيق التوازن و التناسق و الانسجام ، وعلى أن الفراغ المعادل للعدم غير موجود أصلا فى الرؤية الاسلامية ، فدائما ثمة وجود (خلق) وموجد (خالق حق) فى كل مكان .

والشكل فى هذه التحف ليس مجرد رقعة تشغل مساحة على الأرضية بل رقعة تميل للتقلص أو الانتشار فى الاتجاهات التى تتفق مع حدودها الخارجية .

وإذا كان المعتاد ان تكون الارضية اكثر بساطة من الشكل فاننا نجد هذه التحف تحمل أرضياتها قيما وتفصيلا و معانى . ليكملا بعضهما البعض ويمثلا كلا متكاملا ويتبادلان وضعيهما حينما يتبادلان من الناحية الفنية من حيث توظيف عناصر التصميم الأخرى .

والوحدة حققها المصمم فى هذه الأعمال على نحو يؤكد وعيه وتفهمه لأهمية هذه القيمة فى جذب عين المشاهد ومتعته بهذا الجذب ، فراعى ائتلاف العناصر المستخدمة بصريا وعدم تشتيتها ، مع عدم وجود الكثير من الفراغات بين الزخارف وتحديد أحيانا مع التأكيد على وحدة الفكرة ووحدة الروح السائدة فى التصميم . ومن أهم ما ساعد المصمم على تحقيق الوحدة فى العمل : استخدام اللون الواحد فى التصميم بأكمله و تكرار الكثير من الوحدات و الموتيفات الزخرفية الصغيرة عبر أجزاء التصميم ، وبعضها مشتق من التصميم الأساسى وتم هذا الترابط بين أجزاء التصميم وعناصره بطريقة مشوقة تؤكد على قيمة التنوع فى الوحدة فلم يتم الارتباط بصورة آلية رتيبة بل بديناميكية تنفى السآمة والرتابة .

فعندما كرر وحداته الزخرفية - على سبيل المثال - في جنبات التصميم فإنه تارة يكررها بأحجام مختلفة وتارة يكرر أجزاء منها ، وتارة أخرى يحيط عناصره بإطار مستمر ، أو يعتمد وضع بعض التغييرات التي تميز جزءا عن آخر، وعنصرا عن آخر، مما أكد على وعي الفنان بقيمة الايقاع وحركته المتميزة عن طريق التوالى المنظم للعناصر وبكيفيات متقابلة أو متباينة فتتردد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة و التغيير فى ايقاع حر ، يتناقض حيناً ويزيد آخر ، نتج عن تإملات عقلية للكون و الحياة و الطبيعة ، ثم نبع من العقيدة الإسلامية ذاتها .

أمثلة للتحف الخزفية ذات اللون الواحد :



شكل (1)

نموذج للأطباق الخزفية من العصر الفاطمي ، استخدم فيها المصمم زخارف نباتية مجردة بدت فيها قيمة الخط المنحني الذى لف ودار وأحاط بالأشكال ثم ربط بينها ، واستخدم عنصر النقطة لملء بعض الفراغات ، أما العنصر الأكبر الذي احتل قلب الطبق فجاء من عنصر الطائر الذي وظف بشكل ملخص اقتصر على حوار بين المساحات المتنوعة



شكل (2)

طبق خزفي استخدم فيه المصمم عناصر نباتية وظف فيها الخط مختلف السمك ، و الملمس المتنوع ، والخطوط الحلزونية ، وزواج بين بعض المساحات الصماء المتنوعة والمساحات المفرغة .



شكل (3)

طبق خزفي احاطه المصمم بشريط من الكتابة الكوفية ، وفصل بين أجزاء الطبق ، وبين أجزاء التصميم وعناصره بخط سميك ساهم في تحقيق وحدة الأجزاء و ترابطها مع المحافظة على استقلال كل مساحة



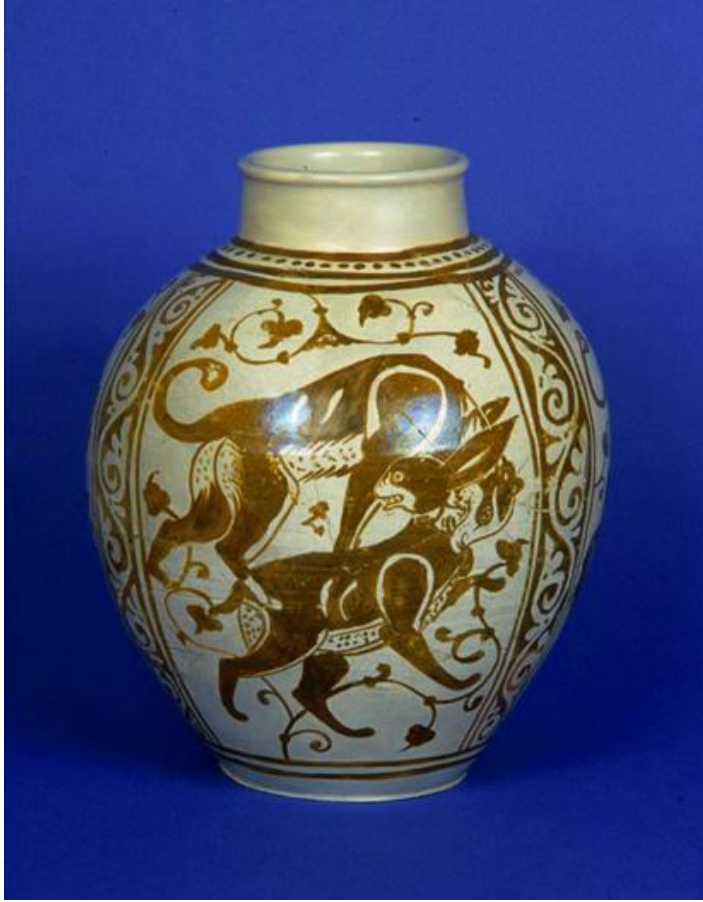
شكل (4)

طبق خزفي تميز بتوظيف العنصر الحيواني نفسه عدة مرات مكررة في الطبق مع إحداث اختلاف بسيط في كل منها أكدت قيمة التنوع في الوحدة ، وقيمة التزاوج بين العنصر الحيواني و النباتي .



شكل (5)

آنية خزفية بزخارف نباتية مجردة ، ومزاوجة بين الناعم والخشن ، المصمت والمفرغ ، وبين خطوط سميك ورقيقة ، وبين الهندسى والمنحنى .



شكل (6)

آنية خزفية ، وعنصر حيواني في وضع مفعم بالحركة ، يوضح قيمة الصراع والسيادة لعنصر على ما حوله، ويؤكد تناغم العناصر المستخدمة : حيوانية ونباتية وهندسية مجردة ، واتجاه رأسى للزخارف يؤكد رشاقة الآنية وجمالها .

تجربة الباحثة :

بعد الدراسة السابقة لزخارف التحف الخزفية ذات اللون الواحد ، ومحاولة الوقوف على القيمة الفنية لتصميمها من خلال تحليل عناصر وقيم هذا التصميم ، حاولت الباحثة استلهاً هذه القيم الفنية المبدعة في إنتاج تصميمات زخرفية مبتكرة ، محافظة على أصالة وشخصية هذه التصميمات ، وراعت تنفيذها بلون واحد مع استخدام مشتقاته المختلفة أسوة باللون السائد في هذا النوع من التحف . واستخدمت الباحثة العديد من العناصر الموظفة في هذه التحف الخزفية ، ووظفتها مع التحوير و التبسيط و الحذف و الاضافة ، والتكرار المتنوع ، والجمع بين الخطوط الهندسية والمنحنية ، والتأكيد على قيمة الحوار المتبادل بين الشكل و الأرضية . وفيما يلي عرض للأفكار والتجارب التصميمية للباحثة .

التجربة الأولى:

استلهمت الباحثة بعض الزخارف النباتية من أحد الأطباق الخزفية ، وتكررت عبر أجزاء التصميم بأحجام واتجاهات مختلفة ، مع المزاجية بين الهندسى والمنحنى ، مع تحقيق بعض قيم التصميم بنفس وسائل تحقيقها في الاطباق الخزفية ، فحققت تنوع الحجم مع وحدة الشكل ، وتنوع اتجاهات الخط مع وحدة السمك.

التجربة الثانية:

الوحدة السابقة بتناول مختلف مع المزاجية بين المصمت والمفرغ ، وبين الخط و المساحة ، مع ملء الفراغات بوحدات خطية متنوعة السمك و الحجم عبر أجزاء التصميم .

التجربة الثالثة:

استخدمت الباحثة عنصراً واحداً من العناصر التي استخدمها الفنان في عدد من الأطباق الخزفية ، مع تغيير في شكلها ، وفي حجمها ، وجاءت في تجمعات مختلفة الحجم أيضاً مما أكد قيمة الوحدة في العنصر مع التنوع في التوزيع و الحجم والعلاقات التشكيلية ، مع إحاطة بعضها بخط منحنى .

التجربة الرابعة:

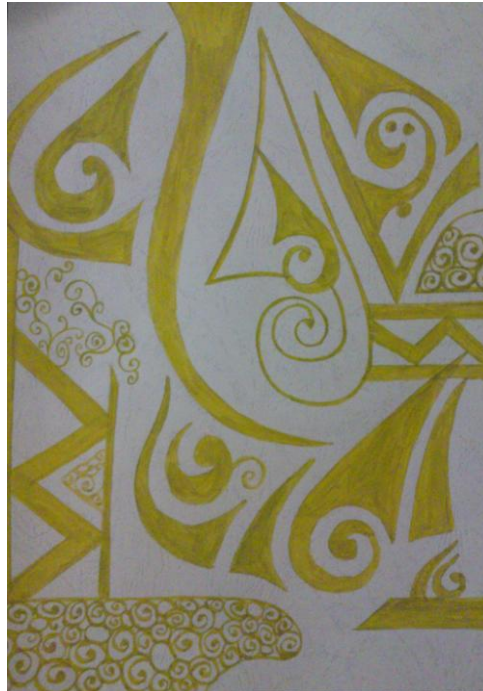
الخطوط المتوازية المستمرة عبر التصميم والتي تحصر بينها وحدات زخرفية بأشكال و أحجام مختلفة ، استلهمتها الباحثة لتكون عنصرا أساسيا يدور في جنبات التصميم ، هندسيا ومنحنيا ، وبأحجام مختلفة ليضفى نوعا من الحركة المستمرة للتصميم ، مع تحقيق وقفات ساكنة من الزخارف النباتية ليتأكد اتزان الحركة والسكون .

التجربة الخامسة :

صراع تقليدي بين الكتلة والفراغ ببساطة وعمق ، مع تنوع سمك الخط المحيط فتتولد منه مساحات مختلفة، وتمتلى الأرضية ببعض العناصر التي توجد نوعا من الحركة والحوار المكمل للقيمة التشكيلية لعناصر المقدمة .

التجربة السادسة :

الخروج من وحدة المساحة إلى الاتقسيمات الهندسية المتنوعة والمتكاملة ، وهي فكرة ملء الفراغ بعد تقسيمه والتي نجدها بكثرة في التحف الخزفية، وهذه هي المعادلة التقليدية بين الهندسي والمنحني ، الأفقي والرأسي ، والتي أبدع فنان التحف الخزفية في حلها.

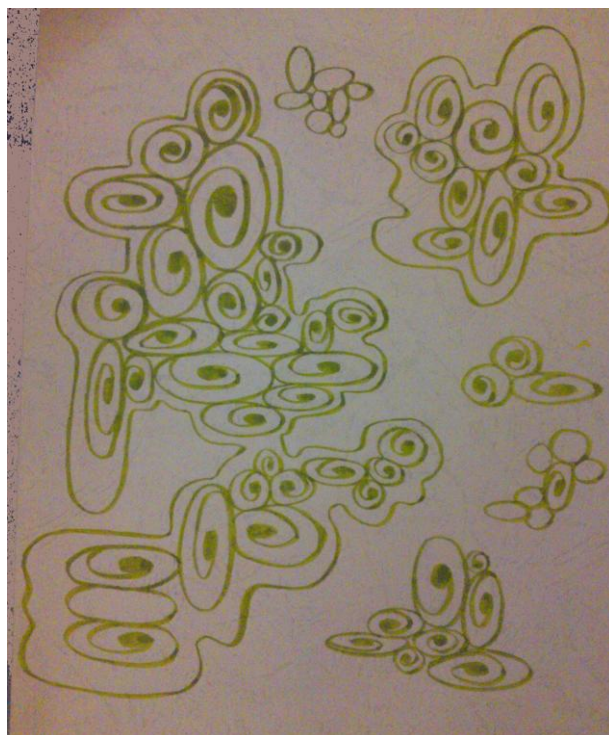


التجربة الأولى

التجربة الثانية



التجربة الثالثة



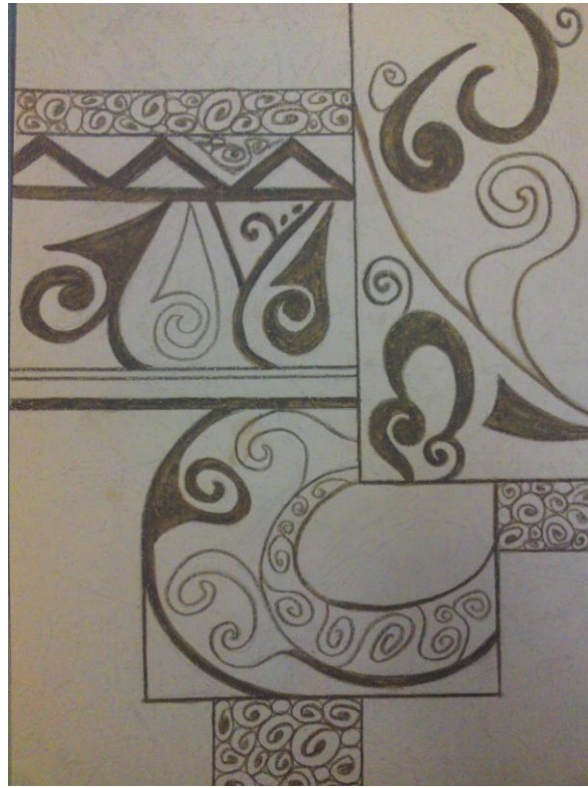


التجربة الرابعة



التجربة الخامسة

:



التجربة السادسة :

النتائج والتوصيات :

- 1-توصلت الباحثة إلى قيم إبداعية عظيمة في التحف الخزفية رغم تنفيذها بلون واحد ، وذلك من خلال حسن استخدام وتوظيف العلاقات المدروسة بين العناصر المستخدمة من ناحية ، وبين عناصر التصميم وقيمته من ناحية أخرى .
- 2- إمكانية استلهم العناصر الزخرفية المنفذة بلون واحد من أجل انتاج تصميمات زخرفية تجمع بين الأصالة والمعاصرة.
- 3- قابلية الفن الاسلامي عموما ، والتحف الخزفية خصوصا لاجراء المزيد من الأبحاث و التحليلات للاستفادة منها في التصميم الحديث .
- 4- إن البحث في فنون التراث من شأنه أن يربط التصميم بجذور الأصالة .

5- تنمية القدرة الإبداعية في التصميم عن طريق حساب العلاقات بين عناصر التصميم المختلفة ،
بتشبيت أحد عناصر التصميم وتغير ما سواه .

المراجع :

1-المراجع العربية :

- نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية . دار المعارف - القاهرة
1992

- محمد حسن جودى : الفن العربي الاسلامى - دار المسيرة - الاردن 1998

- ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني - مكتبة فحضة الشرق - القاهرة 1985

- فهلة حسين فرغلى : دراسة أساسيات التصميم الزخرفى والاستفادة منه فى المعالجات الزخرفية
المعاصرة - رسالة الماجستير - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان 2002

2- المراجع الأجنبية المترجمة :

- م . س ديمانند - الفنون الاسلامية - ترجمة أحمد عيسى - دار المعارف . القاهرة 1958

3- المراجع الأجنبية :

-Stephen Gorden : *ART NOVEAU*-Zachary Kwintner Ltd :
London 1991

-Mourice de Savsmarez : *BASIC DESIGN The dynamics of visal forms*— Macmillan Publishing co., inc - New york , 1976

Kesan Renaissance Terhadap Perkembangan kesenian Barat Di Eropah

Syaimak Ismail*

Abstrak

Kebangkitan renaissance adalah merupakan puncak kepada kelahiran beberapa fahaman yang mana fahaman-fahaman tersebut adalah merupakan usaha untuk melepaskan diri daripada kongkongan pihak gereja. Kelahiran fahaman ini telah menyebabkan masyarakat Eropah tidak lagi percaya dan tidak mahu terikat lagi dengan golongan gereja yang sering mengambil peluang dan kesempatan sehinggakan kuasa pemerintah juga didalangi oleh golongan pihak gereja. Pemberontakan tersebut akhirnya telah melahirkan fahaman yang menolak kekuasaan agama. Kesan Renaissance ini bukan sahaja boleh dilihat pada kebudayaan dan kehidupan bahkan kesannya juga boleh didapati pada aspek kesenian. Penolakan Renaissance terhadap agama telah menyebabkan karya seni yang dihasilkan jauh bertentangan dengan matlamat tauhid dan menyimpang daripada tuntutan agama.

Kata kunci: Renaissance, kesenian, Barat

Abstract

The rise of renaissance was the time peak where a number of thoughts or ideologies developed, due to the attempt of escaping from the clutches of the church. The birth of these thoughts have resulted in the people in Europe no longer believing in the church, and refusing to be tied to the church, who often took advantage to the point that even the rulers were controlled by them. The rebellion eventually gave way to the thought that reject the power of the religion. This impact of the renaissance can be seen not only in the cultural and life's aspect, but also in the arts. Renaissance's rejection of the religion has resulted in artistic work that strayed far from the theological aim and deviated from religious claim.

Keywords: Renaissance, arts, the West

Pengertian Renaissance

Perkataan renaissance adalah berasal daripada bahasa Latin iaitu perkataan “**re**” yang membawa maksud kembali manakala “**naitre**” membawa erti kelahiran. Secara keseluruhannya Renaissance membawa maksud kebangkitan semula dan proses tersebut berlaku dalam tempoh masa peralihan iaitu di

* Pelajar PhD di Jabatan Sejarah dan Tamadun Islam Universiti Malaya.

antara abad pertengahan ke abad moden. Pada waktu tersebut, lahir banyak fahaman-fahaman baru yang telah diilhamkan oleh para ilmuan Barat yang kebanyakannya adalah daripada Yunani dan Rom dan setiap fahaman yang baru dicipta itu adalah berbentuk keduniaan dan lari daripada landasan tuntutan pihak gereja.

Sejarah Renaissance dikatakan bermula di Itali selepas kerajaan Rom Barat mengalami kejatuhan pada tahun 476m dan akibat daripada kejatuhan itu, Itali menjadi sebuah kota yang mundur. Hampir 3 abad lamanya perdagangan di Laut Tengah dikuasai oleh pedagang muslim. Apabila perang salib bermula pada abad ke 11, pelabuhan Itali digunakan bagi mengangkut barisan tentera yang dihantar bagi berjuang dalam peperangan Salib. Setelah peperangan Salib berakhir, pelabuhan tersebut diubah fungsinya kepada pelabuhan perdagangan dan mula berhubung dengan pedagang di Timur.

Hasil daripada perkembangan pelabuhan tersebut maka wujud beberapa kota-kota perdagangan seperti Genoa, Florence, dan Venesia Pisa yang terletak di Milano. Kota-kota ini berada di bawah kekuasaan pemodal-pemodal yang kaya. Golongan kaya ini memainkan peranan bagi merombak tatacara kehidupan yang berbentuk tradisional kepada kehidupan yang lebih individualistik.

Reformasi Gereja

Renaissance menjadi satu gerakan yang menentang penyelewangan pihak gereja katolik pada waktu itu. Sebarang fahaman yang berbeza daripada fahaman gereja akan dikenakan hukuman yang sangat kejam. Misalnya Copernicus dikenakan hukuman mati, hal ini kerana beliau telah mengeluarkan teori yang mengatakan bahawa matahari bergerak di atas putaran orbit. Pandangan tersebut jelas berbeza dengan fahaman gereja dan hukuman dikenakan atas Copernicus. Pemikiran masyarakat terikat dengan fahaman gereja dan kehidupan seorang itu sering dikaitkan dengan tujuan hidup yang akhir dan setiap kehidupan manusia itu telah ditetapkan oleh Tuhan. Di antara tujuan reformasi gereja ini berlaku adalah bertujuan untuk membebaskan diri daripada kekuasaan dan pimpinan Paus terhadap kehidupan beragama di Negara-negara Eropah. Keadaan ini menimbulkan perasaan tidak senang masyarakat dan disebabkan itu berlaku pemberontakan terhadap gereja. Fahaman ini juga berjaya disebarkan hingga ke Negara-negara Eropah yang lain.

Pada waktu itu juga, pihak gereja menjual sijil “**aflat**” iaitu surat pengampunan dosa. Surat tersebut dijual kepada sesiapa sahaja yang tidak menyertai peperangan Salib bagi membebaskan kota Jerusalem daripada kekuasaan kerajaan Turki Islam. Hasil jualan surat tersebut digunakan bagi pembinaan gereja.

Perkembangan Fahaman Humanisme

Menurut Ernst Gombrich, renaissance adalah landasan untuk kembali pada seni dan dalamnya tidak terdapat sebarang pengaruh dan idea-idea baru. Fahaman yang dibawa hasil daripada gerakan renaissance ini juga menegaskan bahawa pandangan manusia bukan hanya memikirkan tentang nasib di akhirat tetapi manusia perlu menikmati kehidupan di dunia. Nasib seorang manusia itu bukan hanya atas dirinya bukan pada tuhan atau paderi di gereja. Oleh sebab pandangan tersebut, hal yang berkaitan dengan agama mula diremehkan.

Menurut Leon Batista, “ *Man can do anything*” seorang manusia itu bebas untuk melakukan apa sahaja. Fahaman humanism ini juga menentang pemikiran tradisi dan setiap perkara yang tidak mempunyai bukti yang jelas tidak akan terima. Pada waktu itu juga, berlaku perkembangan ilmu pengetahuan. Pengaruh Renaissance bukan sahaja boleh dilihat pada kebudayaan, politik, ilmu pengetahuan, bahkan kesannya boleh didapati pada kesenian. Disebabkan ketiadaan sempadan tersebut, maka masyarakat Eropah bebas untuk melakar apa sahaja tanpa batasan dan halangan.

Perkembangan Kesenian Selepas Renaissance

Perkembangan seni rupa berlaku sewaktu Renaissance dan pada waktu itu banyak seniman yang dibiaya untuk menghasilkan karya yang melambangkan kedudukan seseorang. Sebelum renaissance, para seniman banyak menghasilkan karya yang berbentuk keagamaan dan pada asalnya kesenian Barat-Eropah mempunyai ikatan yang kuat dengan gereja dan ianya sering dipersembahkan melalui kesenian ianya adalah bertujuan untuk menambah keimanan terhadap agama. Namun selepas kebangkitan, seniman mula menghasilkan karya yang berbentuk ukiran dan lukisan manusia yang tidak berpakaian.

Seniman pertama yang menghasilkan karya ukiran manusia adalah Giotto dan dalam penghasilan karya itu apa yang ditekankan ialah fizikalnya dan bukan aspek kerohanian. Di antara pengikut Giotto ialah Bernado Daddi dan Taddeo Gaddi. Selain itu, Leonardo Da Vinci juga adalah tokoh renaissance yang mana beliau adalah seorang pelukis. Selain itu, terdapat Michelangelo Buonarroti yang mana beliau adalah seorang pelukis dan pengukir yang terkenal. Beliau juga adalah pengukir dan penghias gereja Santo Petrus di Roma. Pemisahan di antara dunia daripada agama telah meninggalkan kesan yang besar dalam perkembangan kesenian. Pelbagai aliran yang lahir daripada kesan renaissance ini jelas sekali menolak agama. Di antara fahaman yang wujud adalah seperti impressionism, post-impressionism, kubism dan futurism.

Perbezaan di antara seni Islam dan Barat sangat ketara yang mana asas kepada pembentukan seni Islam adalah tauhid sedangkan Barat yang mengalami proses transformasi telah menolak agama dan berpegang dengan fahaman-fahaman yang jelas jauh daripada landasan ajaran yang berkonsepkan agama. Keindahan yang dipancarkan oleh kesenian Barat tidak pernah terpisah daripada kegiatan penciptaan imej manusia dan haiwan. Imej-imej ini dipersembahkan sebagai tanda bahawa manusia itu adalah penguasa

alam dan karya-karya ini kebanyakannya mendedahkan fizikal manusia sebagai satu bentuk kesenian yang unik dan ianya dianggap sebagai kesenian yang agung.

Kesenian adalah suatu bentuk keindahan yang dipancarkan melalui bentuk penghasilan karya yang indah. Namun sekiranya ianya melebihi batas sempadan, maka seni yang diperolehi itu tidak lagi memberikan impak keindahan kerana jauh daripada batas syarak. Seniman-seniman Islam yang berpegang pada tauhid sering menghasilkan karya yang dapat mempertingkatkan iman kepada Allah s.w.t. Pegangan yang kukuh terhadap agama dapat mengawal akal dan perilaku manusia daripada melakukan perkara yang keji dan mungkar.

Berbeza dengan kesenian Barat yang hanya mementingkan keseronokkan dalam berseni sehingga merosakkan kehidupan sendiri. Jika diteliti kembali kehidupan para seniman Barat yang jauh daripada ikatan gereja jelas tidak terdapat kebahagiaan pada penghujungnya. Misalnya kehidupan agung Michaelangelo berakhir dengan kesengsaraan. Begitu juga dengan Van Gogh iaitu bekas rahib yang menjadi seniman impressionist telah menemui kematian yang tragik. Seniman impresionist Paul Gauguin menemui ajal disebabkan penyakit syphilis. Picasso pelukis abad kedua puluh pernah mengaku dirinya sebagai tuhan dan hidup bergelumang dengan pelacur. Kesan daripada penolakan terhadap gereja bukan sahaja melahirkan karya-karya yang menyimpang daripada agama bahkan melahirkan seniman-seniman yang hidup dalam keadaan yang menyimpang dan penuh maksiat.

Kesimpulan

Kesenian Barat mengalami perubahan yang besar setelah berlaku kebangkitan Renaissance. Masyarakat Eropah yang pada asalnya berpegang erat pada ajaran kristian telah mengubah pandangan tersebut kepada fahaman-fahaman yang jelas menolak agama. Hal ini berlaku disebabkan oleh penguasaan pihak gereja terhadap masyarakat selain daripada kesempatan yang diambil sehinggakan masyarakat tidak mendapat hak untuk bersuara. Reformasi gereja ini juga turut berlaku disebabkan penipuan-penipuan yang sering dilakukan oleh pihak gereja. Kesempatan-kesempatan ini menjadi puncak kepada pemberontakan yang akhirnya menjadi revolusi dan transformasi kepada fahaman-fahaman seperti sekularisme dan humanism.

Rujukan

Benjamin Rowland, Jr, (1963), *Art In East And West:An Introduction Through Comparisons*, Harvard University Press:Cambridge.

Fridell Egon, (2008), *A Cultural History Of Modern Ages:Renaissance and Reformation*, New Brunswic:NJ

Mohd Johari Ab. Hamid, (2004), *Falsafah dan Kritikan Seni*, Tanjong Malim :Universiti Pendidikan Sultan Idris.

Hashim Yaacob, (1949), *The Renaissance Man:Royal Professor Ungku Aziz*, Kuala Lumpur:Universiti Malaya Press

Ian Sutton, (1999), *Western Architecture:A Survey From Ancien Greece To The Present*, Thames And Hudson:Singapore.

Jujun S. Suriasumantri, (1988), *Filasafat Ilmu:Sebuah Pengantar Popular*, Jakarta : Pustaka Sinar Harapan

John Punter, (2010), *Urban Design And British Urban Design*, London:Routledge.

John Punter, (2010), *Urban Design and The British Urban Design*, London: Routledge.

Harbison Robbert, (2009), *Travel In The History Of Architecture*, London:Reaktion Book.

Manja Mohd Ludin, Ahmad Suhaimi Hj. Mohd Nor (1995), *Aspek-Aspek Kesenian Islam*, Kuala Lumpur:Dewan Bahasa dan Pustaka.

Onathan Glancey, (2000), *The Story of Architecture*, Britain: Govent Garden

Walter Pater, (1910), *The Renaissance*, Jonson Reprint Corporation: USA

Wolfe Jessica, (2009), *Humanism Machinery And Renaissance Literature*, Cambridge:Cambridge University Press.

Lampiran

